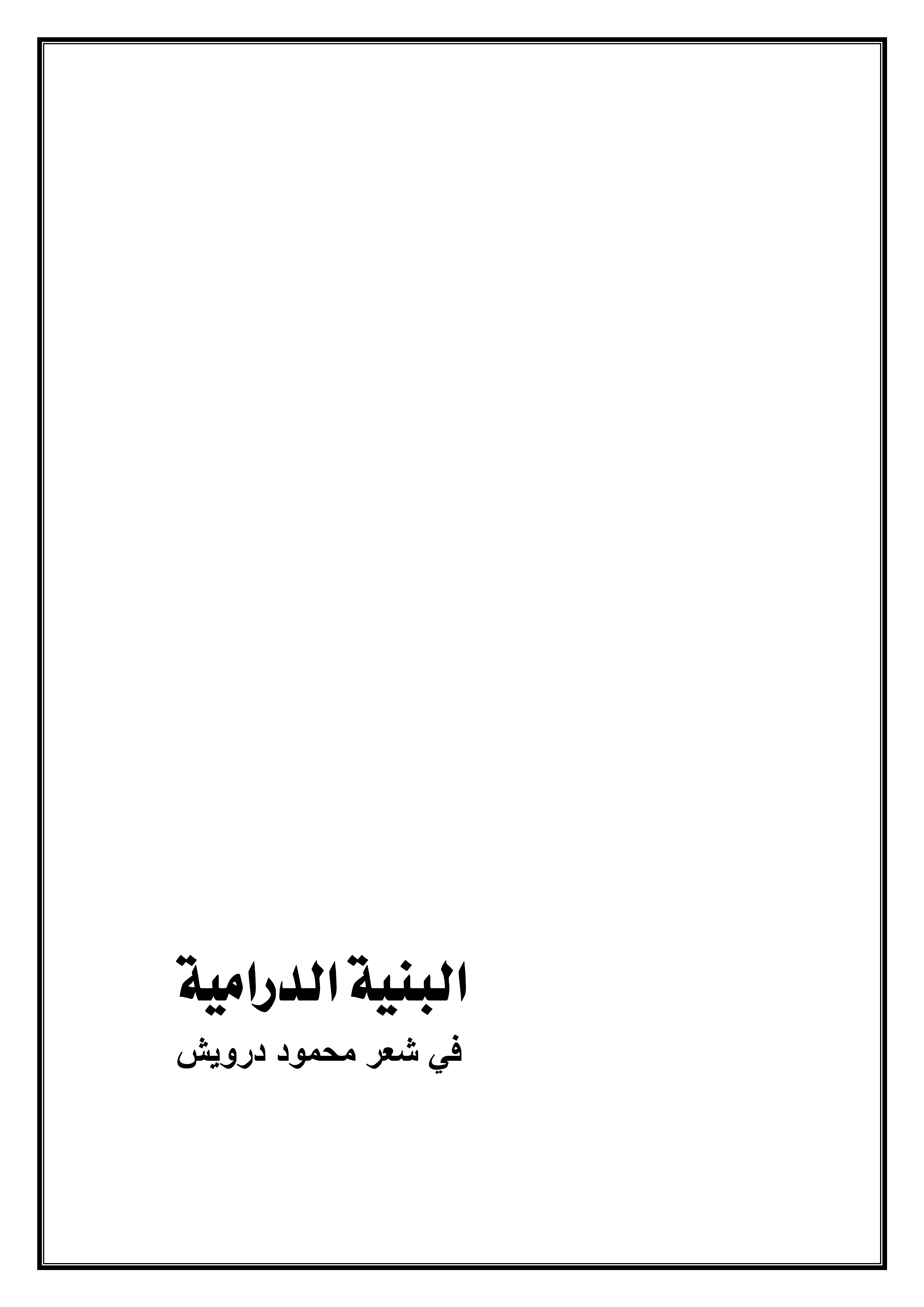


البنية الدرامية

في شعر محمود درويش

الطبعة الأولى
١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م

المملكة الاردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(/٣/٢٠١٢)

عمر ،رمضان عمر
البنية الدرامية في شعر محمود درويش/رمضان عمر ._ عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع، ٢٠١٢
(٣٦٦) ص
ر.أ.: (/٣/ ٢٠١٢).
الواصفات: / /

❖اعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الاولية
❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.



البنية الدرامية
في شعر محمود درويش

الدكتور رمضان عمر



دار المأمون للنشر والتوزيع


بسم الله الرحمن الرحيم

المحتوى

Contents

إهداء إلى

- والدي الفاضل
- الوالدة الكريمة
- الزوجة الغالية
- الأولاد الأعزاء
- كل إخواني وأخواتي

المقدمة

عنيت الدراسات النقدية الحديثة عناية واضحة بالفن الدرامي، ووسَّعت من مفهوم الدراما، لتصبح الأجناس الأدبية حقلا لتجاربها، وتضعف الحدود الفاصلة بين جنس أدبي وآخر.

وقد لجأ الشعراء المحدثون إلى رسم أنموذج جديد للقصيدة الحديثة، موظفين البنية الدرامية في بنائها، مستفيدين - في ذلك - من الواقع اليومي. والحياة التقنية الحديثة، وما رافقها من ميلاد عصر الفضائيات، والسينما، والشبكة الدولية، ناهيك عما وصل إليه الفن الروائي من تطور فيما عرف بعصر ما بعد الحداثة، ومن هنا، فإن تناول القصيدة الحديثة، يقود إلى تناول تلك المدخلات مجتمعة أو متفرقة، بعد أن ضعفت الحدود الفاصلة بين لون أدبي وآخر، ودخلت الأنواع الأدبية كلها ضمن مفهوم النص أو الخطاب.

ولعل وقفة متأنية على أهم تلك التحولات التي مست جوهر القصيدة العربية من نحو، وإشكالية المصطلح النقدي (الدراما) و(الدرامية الشعرية) أو(البنية الدرامية) الخ، وتطوره من نحو آخر، سيؤسس لقراءة منهجية واعية.تعتمد على مفهوم البنية في تناول هيكلية النص، وتبحث عن أفق التحول في تجربة شاعر من شعراء العربية الذين تركوا بصمات واضحة على هذا اللون الشعري، ومضوا بعيدا في التجريب الإبداعي، حتى عد من أشهر شعراء العربية المحدثين.

وقد جاءت هذه الدراسة لتعيد قراءة النص الدرويشي وفق هذه التحولات الفنية، التي نقلت جوهر التجربة من واقعها الغنائي إلى واقع أكثر ديمقراطية، وأعمق رؤية.فدرويش الذي بدأ حياته غنائيا في"عصافير با اجنحة "أو "أوراق الزيتون"، لم يعد كذلك في "أحد عشر كوكباً" و"ورد اقل"، و"حصار لمدائح البحر"، و"حالة حصار"، و"سرير الغريبة"، و"الجدارية"، و"لا تعتذر عما فعلت"، و"كزهر اللوز أو أبعد"، و"ذاكرة النسيان "، ... الخ.

ولا بد لكل دراسة جادة من أساس قوي تعتمد عليه، ومنهج سوي واضح تنطلق منه، ولا يتأتى ذلك إلا بوضوح المصطلح، وسلامة المنهج، ومن هنا، فقد افرد الباحث الفصل الأول من هذه الدراسة ليتناول فيه مفهوم الدراما والدرامية، وعلاقتها بالقصيدة الحديثة.

أما في الفصول الأربعة الأخرى فقد تناول عناصر البناء الدرامي واحدا تلو الآخر وطبقها على القصيدة الدرويشية، فبدأ بالصراع، باعتباره أهم مشكل للدراما، ثم جاء دور الحدث في الفصل الثاني، والحدث هو الذي يفرق بين قصيدة درامية وأخرى غير درامية، ثم تناول في الفصل الثالث الشخصية، وما حوته القصيدة الحديثة من بنية سردية شكلت الشخصية جزءا مهما منها، وانتهى البحث في فصله الأخير بالحوارية على اعتبار أن الحوار هو الذي يفرق بين المسرح وباقي الفنون؛ فهو أساس فيه وفرع فيها.

ولا شك أن درويش درس غير مرة، وفي غير زاوية، بيد أن تناول التجربة الدرويشية من خلال تقنية فنية حداثية "البنية الدرامية " يشكل إضافة جديدة، لم يقم بها باحث من قبل.

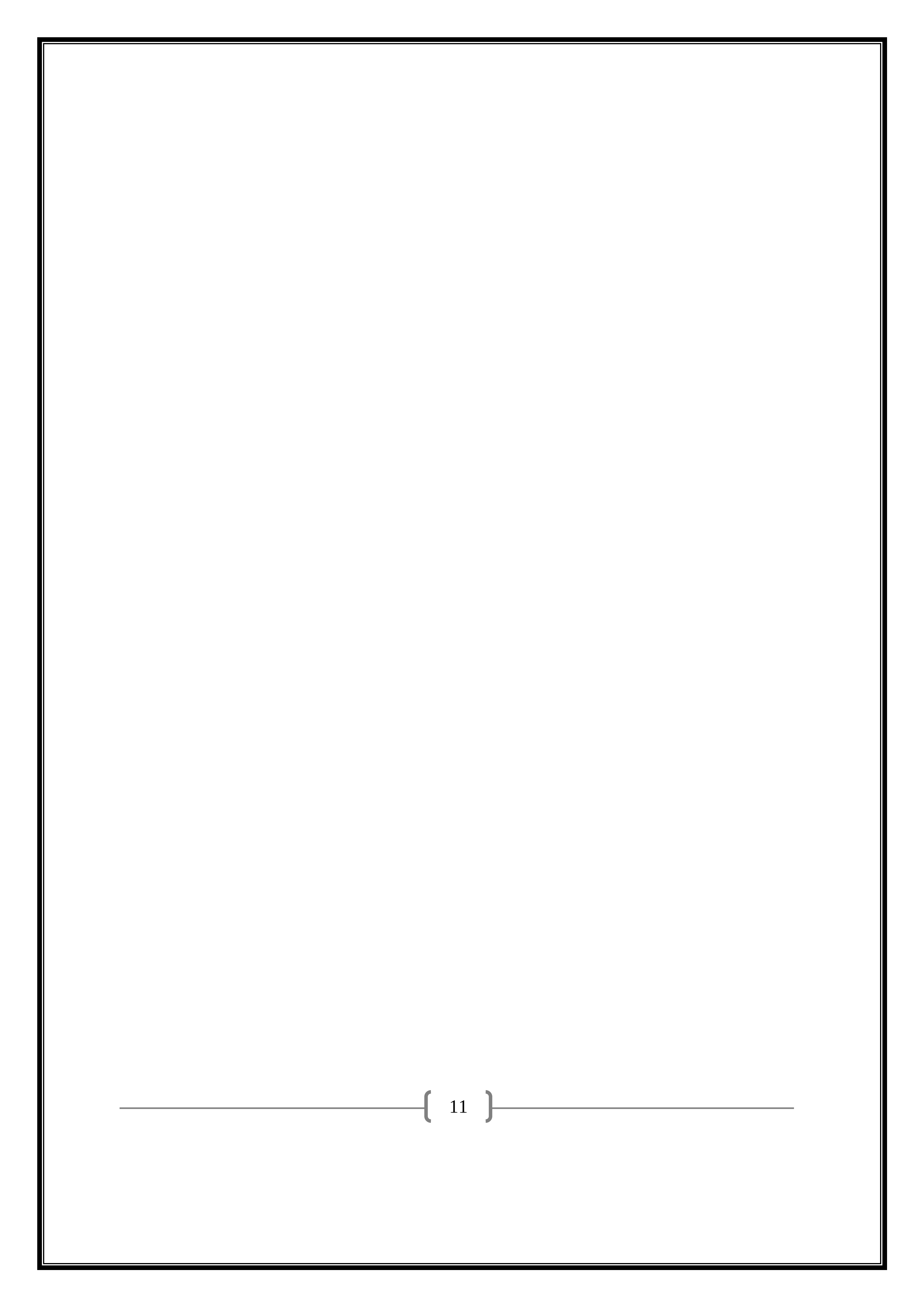
ومن هنا، فإن الباحث يرى أن إعادة تناول التجربة الشعرية الدرويشية من خلال البنية الدرامية سيضيف جديدا إلى الدراسات النقدية الحديثة، ذلك أن طبيعة النص الدرويشي تراوح بين السردية والإيقاعية، ولعل القارئ لشعر درويش يلمح بوضوح تلك النزعة الدرامية القائمة على بنية الفعل والحدث والحكاية وتصوير الصراع، وبروز عدد من الظواهر الفنية ذات العلاقة بالبنية الدرامية: كالحوارية وتعدد الأصوات.

لذا، فإن واحدة من الأهداف الأساسية لهذه الدراسة تكمن في البحث عن البنى الجمالية التي قدمتها هذه التقنيات الفنية، ومدى علاقة هذه التقنية بطبيعة الشعر، وهل اصطدمت هذه التقنية مع الذائقة العربية أو مع الشكل الفني للقصيدة العربية القديمة؟ أم تلاحمت معها، وشكلت امتداداً طبيعياً لحركتها الشعرية؟



الفصل الأول

في أصول البنية الدرامية



مفهوم البنية

البنية لغة: "البَنْيُ: نقيض الهدم، بنى البناء بَنياً وبناءً وبنى، مقصور، وبُنياناً وبنيةً وبنايةً وابتناه وبناه، والبناءُ: المبنيُّ والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن. والبِنيةُ والبُنيةُ: ما بنيته، وهو البنى والبُنى. كأن البِنيةَ الهيئة التي بُنيَ عليها[١].

أما المعنى الاشتقاقي لمفردة البنية فهو يدلّ- في تضاعيفه - على دلالة معمارية... وقد تكون بنية الشيء تكوينه... وتعني: الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء، ومن هنا، فإنه يمكن التحدث عن البنية مضافة إلى الشيء نحو: بنية المجتمع، أو بنية الشخصية، أو بنية اللغة.

ولم ترد لفظة (بنية) في القران الكريم لتدل على الشكل اللغوي، أو الأسلوب التعبيري، ولكن وردت"على صورة الفعل (بنى) أو الأسماء (بناء) و(بنيان) و(مبني) نيفا وعشرين مرة، ويبدو أن معانيها التي وردت في القران الكريم لا تخرج عن مدلولها اللغوي المشار إليه.[٢]

ولعل كلمة البنية في اصطلاح النحاة واللغويين وردت لتدل على الشيء الثابت حينما فرقوا بين المبني والمعرب، أو بين المعلوم والمجهول؛ فقالوا: المبني للمعلوم، والمبني للمجهول. أو حين تحدثوا عن أبنية الكلمات: كأبنية الأفعال، وأبنية المصادر، وما شابه ذلك.

---

(١) ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (د. ت) لسان العرب، مادة "بنى" ص٩٣-٩٤ بيروت، دار صادر، ج١٤.

(٢) محمد سعيد حسين، البنية القصصية في الشعر الأموي، ص١٩، أطروحة دكتوراه، كلية التربية- ابن الرشد، جامعة بغداد، ١٩٩٦: .

أما في اللغات الأجنبية؛ فإن كلمة "structure" مشتقة من الفعل اللاتيني" strucre" بمعنى: يبني أو يشيد. و حين تكون للشيء بنية (في اللغات الأوروبية)؛ فإن معنى هذا- أولا وقبل كل شيء- أنه ليس بشيء "غير منتظم" أو "عديم الشكل" amorphe، بل هو موضوع منتظم، له صورته الخاصة، ووحدته الذاتية. وهنا يظهر التقارب بين معنى البنية ومعنى (الصورة) form، ما دامت كلمة"بنية" في أصلها تحمل معنى المجموع أو (الكل) المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، وتحدد من خلال علاقته بما عداه"[١].

ووردت مفردة (البنية) في النقد العربي القديم، لتدل على حالة بناء اللفظة المعروفة؛ فهي عند ابن طباطبا تعني: الإنشاء والتكوين، ويتضح ذلك من خلال قوله: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرِهِ نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ[٢].

وجاءت لفظة (بنية) في مواضع متفرقة، من كتاب (نقد الشعر)، فقال قدامة في حديثه عن التصريع: "لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية... "[٣]، وهي عنده لا تخرج عن مدلولها عند ابن طباطبا، وإن كانت- هنا- أقرب إلى الصيغة أو القالب.

وجاءت هذه المفردة بالمعنى نفسه عند كل من الآمدي والحاتمي. أما مفهوم القيرواني لهذا المصطلح، فكان يعني: "مجموع العلاقات بين الأجزاء التي تتكون منها القصيدة مع بعضها، فكان يرى أن من الأفضل أن يكون كل بيت مستقلا بذاته لا يحتاج إلى ما قبله أو ما بعده".[٤]

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص٢٩، مكتبة مصر، د. ت،

(٢) محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص١١، شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥.

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٧٩، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ـ٢٠٠٦.

(٤) ابن رشيق، أبو علي القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص ٢٦١-٢٦٢، (ت: ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة- القاهرة، ١٩٥٥.

أما مصطلح البنية - كما ورد عند عالم النفس السويسري (جان بياجيه) – فهو "نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة، باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر"[١]، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شان هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه. "[٢]

أما (ليفي شتراوس)، فهو يقرر أن "البنية تحمل- أولا وقبل كل شيء- طابع النسق أو النظام؛ فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[٣]

وتنسب البنيوية للبنية، وتعني: مجموعة العلاقات الداخلية التي تميز مجموعة ما، وتوصف البنية بأنها: شاملة، ومتحولة، ومتحكمة بذاتها.

أما شمولها فيعني: أنها كلية، تقوم على أنظمة وعلاقات، والبنى الجزئية داخل هذا النظام الكلي متكررة؛ فهي واقعة داخل النظام الكلي. من خلال هذا التصور الكلي يقوم التحليل البنيوي على رصد الثنائيات التناقضية في النص، معتمداً على القراءة الوصفية، وهذا الرصد يتناول النص من خلال مستوياته المتعددة: الصوتية، والصرفية، والتركيبية.

أما التحول؛ فذلك أن الطبيعة البنيوية تفترض السكون من خلال الربط بين هذه الثنائيات، لكن الذي يكسر هذا الجمود هو تلك الحركة الداخلية. ويأتي الضبط الذاتي ليعلن عن استقلال البنية، وان النص يستمد هذه التحولات من ذاته.

هذه الرؤية التي حاولت أن تعزل النص عن سياقه، وتتعامل معه من داخله ككائن مستقل ومغلق، تعد سلسلة من تحولات نقدية في القرن العشرين تمثلت في مدارس

---

(١) مشكلة البنية، ص٣٠.
(٢) نفسه، ص٣٠.
(٣) نفسه، ص ٣١.

عديدة، تأثرت بعلم اللسانيات الحديث، وما حمله من نظريات تخص اللغة والكلام، مما سرَّع في عملية الانقلاب والتغير المنهجي في تناول النص، وبدأ النقاد يتحدثون عن نظرية للأدب، تطال النص وتبحث عن ماهيته وأدواته، بعيداً عن سياقه، وهذا النقد الفني الجديد ليس واحدا في كليته، بل تعددت مدارسه، وكثر دعاته، ولم يرس على بر تستقر عنده معالمه، بل شهد حركات متسارعة من التطور والتغير؛ فكانت حركة النقاد الجدد، التي بدأت مع (سبانجرن) و(كرو رانسم) و(كلينث) و(ادموند ولسون) و(ديفد ديش) و(رينه ويليك). ثم كانت حركة الشكليين الروس وأفكار (جاكبسون) في الشعرية والأدبية. ثم انفتح الباب سريعا على الدراسات البنيوية مع (شارلز بالي) و(ليفي شتراوس) و(بارت) وما تبعها من ردود أفعال ولدت التفكيكية، والسيميائية، والظاهراتية، والتاريخانية الحديثة، والنقد الثقافي، والنسوي؛ ليصبغ العصر بهذه المناهج النصية التي تتجاوز السياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية.

مفهوم الدراما والدرامية

لم تعرف المعاجم العربية كلمة دراما ولا الدرامية المشتقة منها، ولم ينشغل النقاد القدماء بهذا النوع وانصرفوا عنه لأسباب سيبينها الباحث في صفحات قادمة.

ومع أن أصلها اليوناني يشير إلى الفعل إلا أن استعمالها كعنوان معين لنوع من الفنون قد جعلها واحدة من الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها؛ ذلك أننا سرعان ما نتصور الفن المسرحي حينما نقرأ كلمة "الدراما"، أما الدرامية فهي صفة الأداء أو خصيصة من الخصائص التي تدرس ضمن سمات الفنون الأدبية.

فالدراما: كلمة إغريقية تفيد مصدر الفعل أو العمل أو الأداء[١].

"واشتق مصطلح (الدراما) من كلمة (دارمينون) اليونانية، ومعناها"عمل الشيء".[٢]

والدراما في مفهومها العام تشير إلى "نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة، واختلفت عنهما في تصوير الصراع، وتجسيد الحدث، وتكثيف العقدة. "[٣]

لكن كلمة (الدراما) كانت تطلق على "كل ما يكتب للمسرح، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب، أو في المضمون. ودلت – أيضاً - على أي موقف

---

(١) س. دبليو. دوسن، الدراما والدرامي (موسوعة المصطلح النقدي)، ص١٤٦، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام- دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.

(٢) د. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص٢٣. مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.

(٣) الدكتور عناد غزوان إسماعيل، مقدمة كتاب"الدراما والدرامية"، ص٧، (س. و. داوسن) ترجمة: جعفر صادق الخليلي، تقديم الدكتور عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط٢، ١٩٨٩.

ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع - للأغراض المسرحية - عن طريق افتراض وجود شخصيات"[١]

ومن أهم عناصر التعبير الدرامي: الحدث، والحكاية، والصراع، واللوحات النامية، والشخصية، والحوار، وتعدد الأصوات، والمفارقة.

---

(١) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص٢٨، ٢٩، بيروت، ١٩٧٢، .

تاريخ الدراما وتطورها

الدراما اليونانية:

وعند تناول موضوع الدراما مفهوما وتطورا سرعان ما تبرز شخصية الفيلسوف الإغريقي القديم (أرسطو طاليس) الذي يعده كثير من النقاد المورد الأول الذي استقى منه العالم المفهوم الدرامي، على الرغم من أن "كتاباته الدرامية لا تقاس بكتاباته الأخرى المختلفة، وآراؤه الدرامية جاءت عرضا في معرض رده على أفلاطون، الذي نعت الشعراء بأنهم غير قادرين على إعطاء تفسير كامل لما يفعلونه؛ فكان رده بمثابة نظرية درامية ما زلنا نتابعها حتى اليوم، رغم أنها عرفت فترات ازدهار، أو انحسار عبر التاريخ الدرامي".[١]

والحديث عن الدراما والدرامية- من خلال تناول تصورات الأوائل من الإغريق والرومان- يقود إلى فتح بوابات الأدب على مصارعه، والولوج إلى طبيعة التصورات الأدبية لدى القدماء.

ولعل الحديث عن الدراما سينطلق من تلك القسمة المنطقية للأنواع الأدبية التي أرسى قواعدها (أرسطو) نفسه، وتبعه النقاد من بعده، فأضافوا ما أضافوا، وحذفوا ما حذفوا، لكنهم بقوا عالة على نقده، هذا التقسيم ينهض على اعتبار الأنواع الشعرية ثلاثة: الملحمي، والغنائي، والدرامي.

وقد كان لكتاب (أرسطو) " فن الشعر" الأثر البارز في توجيه هذا التصور والبناء عليه؛ ومن هنا، فإن تناول الظاهرة الدرامية، وتشعباتها الاصطلاحية، وتطورها التاريخي، سيفرض على الباحث أن يقف أمام هذه الأنواع وقفة تأمل، لفض ذلك

---

(١) الدكتور فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص٩٥، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨.

الاشتباك والتداخل، واستكناه طبائعه، ووجوه التحول فيها عبر حركة التاريخ. مع الأخذ في الاعتبار أن تناول أي مصطلح نقدي لا يعني حسم جدلية الاختلاف حول مفهومه، ما دامت المفردة الأدبية المتناولة -أصلاً- مفردة قابلة للتحول الدلالي، والإشعاع، والإشارة إلى أكثر من قيمة دلالية.

إن هذا التزاوج بين الأنواع، والخلط- عبر حركة التاريخ الطويلة- سيفرض على الباحث نوعا من الاستقصاء، والمقاربة؛ من أجل رصد حالات التطور، والتغير الدلالي، في المصطلح (الدراما) ومتعلقاته كـ(الدرامية) و(والميلو دراما).

وأولى تلك الجدليات المربكة- في رأي الباحث- تتمثل في وجه العلاقة بين المسرح والشعر، من حيث النشأة والمفهوم، وإلى حد يتطابق المفهوم الاصطلاحي لكلمة دراما مع مصطلح الشعر. ثم ماذا عن طبيعة ذلك التزاوج بينهما؟ متى بدأ؟ وكيف؟ وأيهما اسبق؟ فالدراما فن مسرحي، قد يأخذ شكل الشعر، بوزنه وقافيته، أو قد يتحرر من هذين القيدين؛ حيث يأخذ شكل النثر.

ومن هنا، فإن تناول المصطلحات الأدبية بعيدا عن العمومية سيقلل من إشكالية الدلالة المفترضة في إطلاق كلمات عامة كالشعر مثلا.

أما الدراما، فهي وإن دلت على لون من ألوان الأدب كما مر في التعريفات التي قدمت، إلا أنها من السعة بحيث يتناول الباحث معها جملة من المتعلقات؛ فمن متعلقاتها القديمة مصطلحي (التراجيديا) و(الكوميديا)، أما الأول (التراجيديا) فهو مصطلح يتكون من لفظتين: (tragos) بمعنى: جدي، أو ماعز، ومن (oide) بمعنى نشيد أو أغنية. (١)

---

(١) أرسطو، فن الشعر، ص٦٠ ترجمة وتعليق الدكتور. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، د. ت.

أما كلمة كوميديا فتتكون من: كلمة (komoidaia) بمعنى الحفل، أو الصخب، ومن(aeiden) وتعني: يغني أو ينشد.[١]

وقبل أن أدلف إلى عالم الفصل بين الأنواع الأدبية[٢]، والتفصيل في حركة التأصيل النقدي لها، من خلال تطور المصطلح الدرامي تاريخيا، لا بد من الإشارة إلى منابع الآداب ومنطلقاتها لدى الشعوب التي ستلتقي جميعها عند نقطة واحدة ذات بعد ديني غالبا؛ "فقد نشأ الفن المسرحي، الذي يعد وسيلة للتعبير الفني- بعد حلبات المصارعة والسباقات- عند الشعوب القديمة: كالمصريين، والهنود، واليونان، في ظل المعابد، على اعتباره جزءا من عبادتهم، ومن ثم تطور وانفصل عن المعبد؛ فخرج إلى الحياة العامة مستقلا عن الدين، بقصد به المتعة الفنية. "[٣]

وإذا كانت أقدم النماذج المسرحية، وأروعها، قد وصلتنا من التراث اليوناني؛ فإن هذه النماذج قد ارتبطت بالجانب الديني بشكل واضح، ولعل الناظر في إنتاج شعراء المسرح الإغريقي البارزين: (اسخيليوس ٤٢٥ق. م) و(سفوكليس ٤٩٥ق. م) و(يوربيدس ٨٤ ٤ق. م)، وهؤلاء "كانوا معاصرين لمعركة"سلاميس" التي خلصت العالم الغربي من عبودية فارسية أكيدة، كما تحولت إلى مصدر للاحتفالات الدينية"[٤]؛ فإنه يلمح ذلك الأثر الديني بوضوح.

(١) نفسه، ص٦٠

(٢) يرى أرسطو أن الطريقة هي التي تفرق بين أنواع الشعر: الملحمي والغنائي والدرامي؛ أي بين السرد والدراما وتجيء هذه الطريقة أو الأسلوب:

- إما في صيغة محاكاة غير مباشرة كما في الرواية الخالصة

-وإما في صورة محاكاة، جزء منها مباشر كما هو الحال في الملاحم التي تحوي مقاطع روائية، وأخرى تنطق بها الشخصيات

- وإما في هيئة محاكاة مباشرة كلها كما في الدراما، حيث تقوم الشخصيات بتمثيل الأفعال.

انظر: تعليق د. إبراهيم حمادة على كتاب فن الشعر، ص٧٤

(٣) عزمي الصالح، أولية المسرح، ص٤٣٨، مجلة كلية الآداب، المجلد الأول، بغداد، عدد١٤.

(٤) نفسه، ص. ٤٣١

أما الشعر "الهومري" الذي شكل نبعا لكثير من المنطلقات النقدية فقد أخذ" بداياته الأولى من الأناشيد، والتراتيل الدينية، ومن إلقاء مغني المعبد، أو منشده، كما أخذ أجنته الدرامية الأولى من أسطورة (ايزيس) و(أزدريس) الفرعونية، و(غاربت الفينيقية، و(جلجامش) البابلية، وغيرها من أساطير الشرق وملاحمه؛ وهذا يعني أن الملاحم (الهومرية) سبقت بماض طويل، وتراث أدبي شرقي عريق، لم يصلنا مكتملا.

والشعر (الهوميري) يعد المرحلة الجينية المتطورة للدراما الإغريقية وبدون تلك الأجنة والتوقف عندها لا يمكن فهم الدراما الإغريقية الناضجة"[١]

وتبدو أهمية الحديث عن الشعر (الهوميري) مرتبطة بفرضية ترى أن الملاحم- وخصوصا (الهوميرية) منها- قد انبثقت من الدراما، وهذا مهد لنشوء مرحلة جديدة تمثلت مع عبادة (ديونيسوس) إله الخمر، الذي يمثل قوى الإخصاب في الطبيعة"[٢]

وإذا كانت الملحمة قد نشأت في جو وثني؛ فإن ذلك لن ينفي عنها هذا البعد الديني؛ فالوثنية دين، لكن الطابع الوثني منحها فرصة أوسع، ومرونة" سمحت للخوارق بالنمو، في حين أن الأديان السماوية تضع حدا للمعتقدات وتجمد الخوارق".[٣]

وقد انطلق (أرسطو) - في حديثه عن الدراما- من خلال فكرته عن "المحاكاة" فحينما عرف التراجيديا وصفها بأنها: " محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة؛ لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني، كل نوع منها

(١) الدراما ومذاهب الأدب، ص٦٧، .
(٢) نفسه، ص٦٨.
(٣) نفسه، ص١٧.

يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة، والخوف، وبذلك يحدث التطهير".[١]

ولعل الذهاب إلى المعنى اللغوي لكلمة تراجيديا سيؤكد ما ذهب إليه الباحثون من علاقة النشأة بالتصور الديني؛ فمعنى كلمة تراجيديا: أغنية الماعز، التي تعيد لأذهاننا "النشيد الذي كانت تردده جماعة الراقصين في الكورس، عند تقديم أحد القرابين على مذبح (ديونيسوس) أو (باموس) اله الخمر، أو الكرمة، أو البراعم، أو الزرع. "[٢]

بل إن أرسطو ربط بين نشأة التراجيديا والاحتفالات الدينية من خلال" الموازنة بين صورة المأساة ومضمونها الروحي، والشعائر الدينية التي تمثل فكرة محاكاة الفعل التي جاءت في كتابه" فن الشعر"؛ فالشعائر تحاكي الفعل من ناحية، والمأساة تحاكيه من ناحية أخرى. "[٣]

أما المحاكاة التي قصدها أرسطو، فهي ليست محاكاة العقل السلبي، أو الفعل الجامد، بل هي الإبداع الفني ذاته؛ فأرسطو يرى: "أن الفن يكمل ما لم تكمله الطبيعة، أو أنه ينجح من حيث يفشل الواقع".[٤]

أي أن المحاكاة ليست محاكاة أشخاص، بل محاكاة أفعال، أو محاكاة للحياة، للسعادة والشقاء، والحدث- هنا- ممكن أو مستحيل.

أما الكوميديا، وهي الشق الثاني الذي تناوله أرسطو-في سياق حديثه عن الدراما- فإنك واجدها- هي أيضاً- قد تطورت من الطقوس الدينية؛ ذلك أنها "تطورت من الاحتفالات (الديونيسية) التي كانت تتضمن غناء، وارتداء للأقنعة، وتشترك فيها جميع الطبقات والفئات"[٥]

---

(١) فن الشعر، ص ٩٥
(٢) أولية المسرح، ص٤٣٢.
(٣) نفسه، ص ٤٤٤.
(٤) د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص ٤٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
(٥) الدراما ومذاهب الأدب، ص٨٢.

وهذا يعني أن نشأة الكوميديا شبيهة بالنشأة التراجيدية حيث أنهما تأثرتا بالبدايات نفسها، وكلمة (كوميديا) تجمع بين كلمتي (كويوس) بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد، و"أودي" بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد، ولا سيما قطاف العنب المرتبط بعبادة (ديونيوس) إله الخمر، أي أنها نشأت من الاحتفالات الدينية الشعبية[١]

أما المزج بين المتناقضات فهو أهم ما يميز الكوميديا اليونانية القديمة، التي بلغ (ارستوفانس) الذروة في تصويرها بعبقريته الفذة، حينما قدم لنا صورة واقعية عن المجتمع اللاتيني المتناقض أطلق عليه "الصورة الأرستوفانية للحياة اللاتينية"[٢]

وهنا، يمكن القول إن تناول موضوعي التراجيديا والكوميديا عند أرسطو ينبع من فكرة المحاكاة؛ ذلك أن الإنسان إما أن يكون في صفاته ومميزاته أعلى مما عليه المعدل العام من أفراد الجنس البشري؛ فيكون في منطقة المثال، ويصبح موضوعا للتراجيديا، وإما أن يكون في صفاته ومميزاته على نفس مستوى المعدل العام؛ فيكون أقرب إلى الواقعية، وإما أن يكون دون المستوى العام؛ فيصبح موضوعا للكوميديا.[٣]

أما طريق المحاكاة الشعرية- عند أرسطو- فهي متنوعة: "فقد يستخدم فيها السرد في جزء، ثم يروي القول على لسانها-كما كان يفعل (هميروس) -وأحيانا يتكلم بلسانه هو دون إحداث مثل هذا التغيير، وإما أن يعرض الشخصيات وهي تؤدي كل أفعالها أداء دراميا".[٤]

وعند تجاوز إشكالات النشأة والاصطلاح حول مادة الدراما، والذهاب إلى تاريخها، وتطورها، والشروع في تناول أعلامها عبر تاريخها الطويل، تبرز شخصية (ثيسبيس ٥٢٧ ق. م) أول درامي يعود إليه الفضل في اكتشاف التراجيديا

---

(١) نفسه ص ٨٢.
(٢) الدراما ومذاهب الأدب، ص٨٣.
(٣) انظر في هذا ما ذكره (أرسطو طاليس) في كتابه: "فن الشعر"، ص ٦٧ وما بعدها.
(٤) نفسه، ص٦١.

الحقيقية، فهو الذي حول أغنية الجوقة (الديثرامب) إلى مسرحية تمثيلية، وأوجد الممثل لأول مرة في مقابل المغني أو الراقص. والحديث عن (ثيسبيس) له أهميته، حينما ينتقل القارئ إلى مصطلح الدراما تاريخيا، ؛" فالدراما- تاريخيا- بدأت كفن أدائي، فلم تكن هناك نصوص مكتوبة، بمعنى الكلمة، بل أداء شفوي يقوم به متخصصون، بل إن الأداء، أي الممارسة، هو الذي ساهم عبر التاريخ في تطوير الشكل الدرامي، وليس العكس".[١]

أما (اسخيليوس)، فقد نقل البنية الدرامية نقلة نوعية؛" فكانت الدراما- عنده- تتضمن مبادئ وأفكارا متناقضة، وكل شخصية من شخصياته تمثل نظاما أخلاقيا، أو فكريا معينا، يصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى، وهذا يؤدي إلى الحدث الدرامي، وباستخدامه للممثل الثاني، عقد عناصر الصراع، مما خلق العقدة أو الحبكة الدرامية، وقدم المتصارعين دراميا، أي وجها لوجه. وهذا ما خلع على مسرحياته الدفء والحيوية، وكان لهذه الخطوة تأثير أدى إلى تحول جذري في عملية الكتابة الدرامية ذاتها، التي تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة، أو مقطوعات وصفية سردية، يتوجه بها الممثل للجوقة، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل"[٢]

وجسد (سوفوكليس) المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية، ولعل أهم تجديد أدخله على الشكل الدرامي للتراجيديا، "هو إدخال الممثل الثالث".[٣]

أما (يوربيدس٤٨٠ ق. م) فإنه أستاذ الواقعية - إن جاز التعبير- "فمسرحياته تنحى إلى الواقعية بوضوح، وشخصياته في مجموعها ترتفع عن مستوى الإنسان العادي، و"تسمو قليلا لكنها تخطئ وتصيب".[١]

---

(١) البناء الدرامي ص٥.
(٢) الدراما ومذاهب الأدب، ص٧٣٦.
(٣) نفسه، ص٧٦.

أما فيما يخص الكوميديا؛ فقد عد (ارستو فانس) أشهر الكوميديين الأثينيين، فهو منفرد، يمثل الكوميديا القديمة، والوسط، بموضوعات تطرقت إلى قضايا إنسانية عامة، ومشاكل سياسية وفكرية جوهرية، كالحرب، والسلم والمرأة، والرجل والثروة، والفقر، والعدالة، والمساواة"[٢].

وإلى جانب (ارستو فانس) يأتي (ميناتادروس) الذي يمثل المرحلة الحديثة في تطور الدراما الإغريقية؛"فشخصياته لم تكن كائنات فردية، مميزة، لها أسماء معروفة لدى جمهور المتفرجين، كما هو الحال عند(ارستو فانس)، بل رسم ملامح شخصياته من وحي خياله، مستلهما سمات الأفراد المعاصرين له، فمثل أهل القاع - حسب تعبير (غوركي) - فكان مسرحه يقوم على تصوير الحياة الخاصة للأفراد، وما فيها من قضايا صغيرة، أو مسائل طفيفة تحدث في الحياة اليومية".[٣]

---

(١) نفسه، ص٨١.
(٢) نفسه، ص٩٠.
(٣) الدراما ومذاهب الأدب، ص٩٠.

الدراما الرومانية

أما الدراما الرومانية، فلعل أهم ما يقال فيها- على حد تعبير (فرانك. هوايتج) - "هو الكلام في عدم وجودها؛ ولعل السر فيه هذا يعود إلى طبيعة هذه الأمة بعد أن أضحت إمبراطورية، عتيدة، وتحولت إلى دولة غازية، وأصبح الإغريق من ضحاياها، حين ذاك وقفت روما من الفن موقفا يقلل من شأنه".(١)

لكن الأثر الروماني في الدراما يبدو بارزا في كتابات (هوراس ٦٥ق. م) وخصوصا كتابه الموسوم بـ" فن الشعر".

(١) فرانك. م. هوايتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ص٣٧، ترجمة: الأستاذ كامل يوسف وآخرون، دار الكتاب الجامعي، القاهرة، ١٩٩٤.

الدراما الأوروبية الحديثة

وفي العصور الوسطى تناسى الأوروبيون (أرسطو) وما كتبه عن الدراما، وانكبوا على كتابات (هوراس) أو الدراما الايطالية وخصوصا نتاج (سنكا ق. م)[١]

وفي ايطاليا نمت كوميديا "الايروديتا" على أيدي كتاب كبار مثل (ارتينو) ثم ازدهرت مع (ميكافلي١٤٦٩-١٥٢٧).

أما في بريطانيا فقد افرز المجتمع اليزبثي واقعا طبقيا انعكس إيجابا على الدراما بشكل عام.[٢]

ومن هنا، فإن درامية العصور الوسطى شهدت تحولات كبيرة، وتأثرت بوقائع متعددة؛ ففي هذه الفترة انتشرت حركة (مارتن لوثر) ١٤٨٣-١٥٤٦، حيث "ثارت على الكنيسة ومزقت سلطة الغفران، وصلاحيات البابا، والتبتل الكهنوتي، وآلام القديسين والتشفع بهم"[٣].

لكن هذا العصر- أيضاً- شهد حدثا مهما في تاريخ الدراما العالمية، تمثل في ميلاد الكاتب والشاعر الكبير(شكسبير)؛ إذ يمكن القول: إن شكسبير طور النتاج المسرحي بل لعله خلقه من جديد؛ حيث تحكم في وسطه بينما بقي الآخرون أسرى لذلك الوسط، كان يبني حكايته بمقدرة لم يجاره فيها أحد، بالإضافة إلى أن اختياره للكلمات كان دقيقا، واختياره للأشكال كالذروة والتناقض وغير ذلك، كان منوعا وقليل التعقيد"[٤]

---

(١) الدراما ومذاهب الأدب، ص١٠٣

(٢) نفسه، ص١٠٦.

(٣) نفسه، ص ١٠٦ .

(٤) نفسه، ص ١٢٣.

أما أهم ما قدمته ايطاليا في هذا العصر، فقد تمثل في الكوميديا؛ ولعل مسرحية "اللقاح" التي كتبها (ميكافللي) خير مثال على هذا.[١]

ثم جاء القرن الثامن عشر بانقلاباته النوعية، ودخول الأدب في تحولات فرضتها المناهج النقدية، التي أخذت تصبغ الفكر والأدب والفلسفة، وخصوصا المدرسة الرومانسية، وهنا ظهرت (المينودراما) أو الدراما الشعبية، وهي عبارة عن "مسرحيات بسيطة التركيب تقوم على المبالغة، وتظهر الصراع بين الخير والشر وتنتصر دائما للضعيف وأحداثها مكررة، واشخاصها معروفة"[٢].

وفي القرن التاسع عشر شهدت الدراما تطورا آخر تمثل في ميلاد الشاعر المسرحي الكبير (ابسن) ١٨٢٨ ، ثم دخلت أوروبا إلى مرحلة جديدة مع المنهج التعبيري الذي ظهر في ألمانيا على يد كتاب كبار، أمثال (فرنك ودكند) و(سترتدبرغ).[٣]

والمسرح التعبيري يختلف في عناصره وفي بناءه عن المسرح الدرامي الكلاسيكي؛ "فالكلاسيكية تقوم على تخطيط منطقي، يضع في اعتباره المستقبل؛ حيث نرى فيه بداية وتطورا ونهاية، والاختلاف في التعبيرية يقع في أن التعبيرية تعتمد على متواليات متتابعة من اللحظات المتصاعدة، حيث تتوالى فيها سلسلة من المنولوجات المركزة والمكثفة على حساب التضحية بكل الأحداث الخارجية ومضمون القصة أيضاً".[٤]

ثم جاءت الحركة الرمزية، في أواخر القرن التاسع عشر، كرد فعل طبيعي على تحولات المدرسة الطبيعية في محاكاة الواقع؛ حيث وجد الرمزيون أن الحياة-

---

١- المدخل إلى الفنون المسرحية، ص٤٩.

٢- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٥٨٥، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

(٣) مجد القصصي، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، ص١٠٥، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٦.

(٤) نفسه، ص ١٠٥- ١٠٦

بطبيعتها- لا يمكن تصنيفها أو تحديدها، وأن هناك كثير من العواطف والأحاسيس، قد لا يلتفت إليها علماء الاجتماع في شيء، غير أنها ترمز للوجود كله.

أما المسرح العبثي، فقد كان دُرجة القرن العشرين؛ حيث كان الناقد (مارتن أسلن) أول من ابتكر مصطلح مسرح العبث في كتاباته النقدية عن المسرحيات التي كتبت في الفترة ما بين ١٩٥٠- ١٩٦٠، وقد اشتق هذا المصطلح"من بحث أسطورة (سيزيف)، الذي قدمه الباحث والفيلسوف الفرنسي (البيركانو) ١٩٤٢.[1]

وقد تأثر مسرح العبث بالفلسفة الوجودية؛ حيث الإغراق في التشاؤم، واغتراب الإنسان، والإيمان المطلق بالوجود الفردي.

---

(١) نفسه، ص١١١

الدراما العربية

من المعروف أن فن المسرح يعد من الفنون الوافدة على العرب في منتصف القرن التاسع، بيد أن المادة الخاصة للعمل المسرحي كانت موجودة، وقد تمثلت في جملة من الإشارات؛ كظاهرة الصعاليك، والعبيد، وموضوعات المرأة، وأيام العرب، والأساطير، وقصص الأبطال. غير أن واقع التجربة الأدبية، أثبت أن العرب لم يستغلوا تلك البذور، وانشغلوا بالشعر الغنائي الذي مثل- لهم- ديوانهم الأوحد، ولا داعي للحديث عن بذور أخرى تمثلت في خيال الظل والأراجوز وغيرها، لأن المفهوم الاصطلاحي الذي أحاول معالجته، هنا، ضمن مفهوم الدراما التي تتبعت تطورها عبر التاريخ الأوروبي لا وجود لها في هذا ولا ذاك، ولعل أسبابا عديدة حالت دون ميلاد دراما عربية كتلك التي تناولتها في التاريخ الغربي قديمه وحديثه.

ولعل نشأة هذا الفن كجزء من ألوان العبادة لا تساعد المنطق العربي في الجاهلية، أو في الإسلام لتبني هذه الرؤية الوثنية، ثم إن حياة العرب ببداوتها لم تعن على وجود المسرح العربي الجاهلي؛ لأن المسرح يحتاج إلى استقرار في الحياة، وهو مرتبط بالحياة الراقية وبالمدينة، أما في الفكر الإسلامي الخالص؛ فإن الحياة الإسلامية في سمتها الديني لم تكن تعين على وجود المسرح؛ لأنها تحرم مبدأ التجسيم الذي يقوم به المسرح، ثم إن الحياة الاجتماعية بوضعها السياسي كانت تنظر إلى المرأة نظرة تحجبها عن الوجود المسرحي.[١]

أما شعراء العربية، فقد كان التصاقهم في الذات بالغا، واهتمامهم بالمجتمع طفيفا، وتأثيرهم بالثقافة الأخرى نزرا، ولذلك صبغت أشعارهم بالغنائية، والذاتية.

---

(١) انظر في هذا: د. محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، ص ٢٤ وما بعدها، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية، شنتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر ٢٠٠٦.

ومن هنا، فإن المسرح العربي لم ينشأ إلا في بيئة متحررة، متأثرة بالغرب، بيئة قبلت أن تتخفف من أثر الثقافة الإسلامية إلى حد كبير، وبدأت تبحث عن آفاق أخرى عبر الثقافات الغربية، وقد كانت بيروت في القرن التاسع عشر أول مدينة عربية تتأثر بهذا الفن الوافد، وكان مارون النقاش، صاحب الرحلات التجارية الكثيرة قد تعرف على هذا الفن في ايطاليا، وشاهد بعض المسرحيات فشغف بها، ولما عاد إلى بيروت شعر بدافع قوي يدفعه إليه، فألف فرقة من بعض الشبان، وفي سنة ١٨٤٧ م مثل معهم أول مسرحية له في بيته، وهي مسرحية "البخيل" (لموليير)، حيث دعا لها وجوه المدينة وقدم لها بخطبة.[١]

ثم جاء بعده سليم النقاش الذي ألف فرقة في بيروت، ثم انتقل بها سنة ١٨٧٦م إلى الإسكندرية، فكانت أول فرقة دخلت وادي النيل.[٢]

وقد تأخر ميلاد المسرح المصري الحقيقي إلى بدايات القرن العشرين، ولكن سرعان ما بدأ أعلامه يقودون هذه الحركة، من أمثال الشيخ سلامة حجازي، وجورج أبيض، وعزيز عبيد، ثم كانت النقلة النوعية الحقيقية على يد الكاتب المسرحي توفيق الحكيم، الذي ألف أكثر من عشرين مسرحية بين قصيرة ومتوسطة، معظمها من باب الكوميديا، وقد عالج فيها بعض المشاكل الاجتماعية والأخلاقية؛ من نحو: مشاكل المرأة، وفساد الحكم، وتدهور الأخلاق، وما إلى ذلك.

ثم برز نجم شوقي ومسرحياته الشعرية، وقد "ارتبط شوقي بالمسرحية الشعرية منذ أن كان طالبا في باريس، وكان المسرح الشعري في فرنسا في أوج ازدهاره؛ فتسنى له أن يشاهد روائع المسرحيات الكلاسيكية والرومانسية وهي تعرض إلى جمهور النظارة في مسارح باريس، كما تهيأ له في أثناء إقامته في فرنسا وفي أثناء

---

(١) نفسه، ص ٢٦.

(٢) أنيس المقدسي، الفنون الأدبية في النهضة العربية الحديثة، ص ٥٣٣ وما بعدها، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨.

رحلاته إلى أوروبا أن يقرأ لمشاهير الشعراء والأدباء الأوروبيين، مثل: (شكسبير)، (كورني)، (بودلير)، و(هيجو)، ويتأثر بنزعاتهم المسرحية، فكان أن عكف على نظم أولى مسرحياته الشعرية وهي "علي بيك الكبير" أو دولة المماليك، وهو في باريس، ولكنه لم ينشرها في تلك الأيام، وانصرف عن الشعر المسرحي إلى الشعر الغنائي، ولم يكتب للمسرح إلا في أواخر حياته حين بويع بإمارة الشعر عام ١٩٢٧م وطلب منه بصفته أمير الشعراء أن يكمل فنه الأدبي باتجاهه إلى المسرح الشعري، وكانت كل الظروف آنذاك مواتية له لأن يضع تجارب مسرحية؛ فالتأليف المسرحي بلغ ذروته أو كاد في الآداب الغربية، كما ساعدت فترة الاستقرار والاستقلال الفكري النسبي التي أعقبت عصر الجهاد ضد الإنجليز على التأليف المسرحي المنظم، فضلا عن أن شوقي قد وطن نفسه على الاستقرار والتفرغ لإنتاج الشعر، فوضع أربعا من المآسي الشعرية، وهي: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعنترة، وملهاة واحدة وهي الست هدى. واتجه شوقي في مسرحياته الشعرية إلى التاريخ، يستمد منه موضوعات مسرحياته وحوادثها متأثرا في ذلك بمسرح شكسبير الشعري، وبالمسرح الفرنسي الكلاسيكي.(١)

وجاء بعد شوقي الشاعر عزيز أباظة الذي اتخذ شوقي إماماً له، فألف من النمط الوطني: "شجرة الدر" ومن النمط العربي" قيس ولبنى" و"العباسة" و"الناصر" و"غروب الأندلس" واستمد بعض مسرحياته من الأساطير، فألف مسرحية "شهريار" واستمد مسرحية أوراق الخريف من واقع عصره.

---

(١) عن برنامج سجل في إذاعة الرياض تحت عنوان: حديث السهرة / يوم الأربعاء ١٩٧٥/٧/٩، وتم نشره عبر موقع النادي الأدبي بحائل، ورابط الموضوع: http: //www. adabihail. com/inf/articles-action-show-id-447. htm

ومن مظاهر التطور التي طرأت على الشعر المسرحي اللجوء إلى الشعر المرسل في كتابة المسرحية، ورائد هذه المحاولة محمد فريد أبو حديد، فقد كتب مسرحية "ميسون الغجرية" في قالب الشعر المرسل.

أما التجربة الثانية في هذا المجال، فكانت مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" للكاتب علي أحمد باكثير.

ولعل باكثير أبرز شخصية يمكن الوقوف عليها في تاريخ المسرح العربي الحديث بعد شوقي، فقد اكتشف في الحجاز لأول مرة في حياته الشعر المسرحي، فقد كان شوقي شاعره الأثير في حضرموت، ولكنه لم يعلم أن له شعراً مسرحياً إلا عند وصوله الحجاز، بل ما كان يظن أن الشعر يمكن أن يكون على شكل قصة وتدور فيه أحداث ومساجلات وحوار. "وقد وصف باكثير هذا الاكتشاف في كتابه: (محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية). وقد كانت نتيجة هذا الاكتشاف أن كتب باكثير أثناء إقامته بالطائف أول مسرحية شعرية له، بل أول مسرحية له على الإطلاق، وهي بعنوان: (همام في بلاد الأحقاف) التي نشرتها المطبعة السلفية قبل وصوله مصر بسنة، وسار فيها على درب شوقي، وإن كان موضوعها اجتماعياً معاصراً من واقع الحياة في حضرموت. وقصة المسرحية تعكس معاناة باكثير في حضرموت، ودعوته للإصلاح كما أنها تصور حزنه العميق على فقدان زوجه التي أورثه موتها حزناً مقيماً رافقه طول العمر."[١]
وقد أدت اللغة الإنجليزية- التي كان يتقنها باكثير- إلى انقلاب جذري في اتجاهات باكثير الأدبية، كما اعترف بذلك في كتابه: (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)؛ إذ اجتذبه شعر شكسبير، وصرفه عن شوقي، الذي كان مثله الأعلى

---

(١) د. محمد أبو بكر حميد، علي أحمد باكثير مكتشف الفن المسرحي، موقع لها أن لاين، ٠١- ذو الحجة- ١٤٢٥ هـ| ١٢- يناير- ٢٠٠٥، رابط الموقع: http: //www. lahaonline. com/index. php?option=content&task=view&id = 8585

عندما كتب مسرحية(همام في بلاد الأحقاف)، ومن باب الإعجاب بشعر شكسبير فهم باكثير أسرار الفن المسرحي، واجتذبه هذا الاكتشاف الجديد إلى درجة أنه عدل من اتجاهه في أن يكون شاعراً كبيراً كشوقي إلى إعداد نفسه ليكون كاتباً مسرحياً مثل شكسبير، وهو ما كتبه في رسائله الخاصة إلى أخيه في حضرموت وكان من جراء هذا التعديل أن أهمل باكثير نشر شعره وإن ظل ينظم الشعر طوال حياته، لكنه لم يهتم بجمعه في دواوين إلى أن مات.

لقد شغل باكثير بفن المسرح، وفتن بشكسبير وشعره المرسل المنطلق، لدرجة أنه بدأ في ترجمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة)، ونشر أجزاء منها في مجلة الرسالة (العددان ١٣٧، ١٤٥- ١٩٣٦) وهو في السنة الثانية بالجامعة، ولكن ترجمة شكسبير إلى الشعر العربي المقفى لم ترق له، ورأى أنها تجافي روح شكسبير الشعرية ثم كان ما حدث له في مقاعد الدرس مع أستاذه الإنجليزي الذي قال متبجحاً: "إن اللغة الإنجليزية هي اللغة الوحيدة التي تتسع للأشكال الجديدة، وإن وسيلة التعبير بالشعر الحر أو المرسل المنطلق لا توجد بغيرها من اللغات، ومنها لغتكم العربية"، فغضب الشاعر الشاب باكثير غيرة على لغته العربية، فقال لأستاذه: "إن اللغة العربية تتسع لكل أشكال التعبير، وإنه من الممكن كتابة الشعر المرسل بها"، فسخر منه أستاذه وقال له: (كلام فارغ)، وتحدياً لهذا الأستاذ الصلف ذهب الطالب باكثير وأمسك مسرحية (روميو وجولييت) التي كانت مقررة عليه في ذلك العام وبدأ في ترجمتها شعراً مرسلاً منطلقاً، واستمر فيها حتى أتمها، وكان ذلك سنة ١٩٣٦م؛ فكانت تجربة رائدة ليس في ترجمة مسرح شكسبير إلى العربية فحسب بل أصبحت فيما بعد التجربة الأم فيما سمي بعد ذلك بالشعر الحر. "[١]

---

(١) د. محمد أبو بكر حميد، علي أحمد باكثير مكتشف الفن المسرحي، موقع لها أن لاين، ٠١- ذو الحجة- ١٤٢٥ هـ| ١٢- يناير- ٢٠٠٥، .

واستمرت هذه المحاولات بعد ذلك، فألف الشاعر صلاح عبد الصبور مسرحية "الحلاّج" و"ليلى والمجنون".

وخلاصة القول: إن هذه التجارب وما تبعها من أعمال، أثبتت قدرة القصيدة العربية على التحول، والمطاوعة، ومواكبة النمط الغربي، وتبني النسق التعبيري الدرامي، ولكنها مع ذلك تجارب محدودة، تثبت أن علاقة العرب بالمسرح جديدة، ومتواضعة إلى حد ما، وجهدهم النقدي في هذا الجانب ما زال دون جهد غيرهم، بل لا تكاد تجد لهم فيه شيئاً يذكر، إلا ما كان من ترجمة، أو تكرار لما قيل من قبل.

ومن هنا، فإن الحديث عن مسرح عربي بجذور خالصة، لا يستند إلى دليل قوي، فلا مندوحة من ربط نشأة المسرح في الوطن العربي بتأثير الحضارة الغربية في القرنين الماضيين.

أما مصطلح الدرامية، فهو مرتبط في النقد الحديث بجملة من المصطلحات الأخرى، بحيث تخرجه من استقلاليته التي نشأ منها وهو علاقته بالدراما، ليصبح سمة لفن قولي أو أدائي، فهو مرتبط بالموقف والاستجابة، وبالشخصية، وباللغة بحيث تقول شخصية درامية، أو موقف درامي، أو لغة درامية.

فإذا كانت الدراما تعني التمثيليات؛ فإن الدرامية تعني خصائص تلك التمثيليات.

غير أن تناول مصطلح (الدرامية) كصفة من خلال بنيتها الصرفية يجعلها تصلح لألوان كثيرة من ألوان الأدب، ومن هنا؛ فإن الحديث عن بنية درامية حديث عن خصائص فنية لا عن أنواع أدبية، وهذا ما يعطي مشروعية لتناول درامية القصيدة، أو البنية الدرامية فيها، والنقد الأدبي الحديث يزخر بمفردات شكلتها الصيغة الاشتقاقية لهذا المصدر الصناعي، فلناقد أن يتحدث عن السخرية الدرامية، أو المفارقة الدرامية، أو الشخصية الدرامية، أو الموقف الدرامي، أو الحدث الدرامي...... إلخ.

ويبدو أن القصيدة الحديثة قد خطت خطوات جليلة نحو الدرامية، وشكلت هذه الخطوات ما يمكن اعتباره ثورة على نظامها التقليدي الذي واكبها عبر قرون، وهذا ما سيتناوله البحث في الصفحات القادمة.

الشعر: خصائصه وعلاقته بالفنون الأخرى

تتمثل خصائص الشعر في جملة من المعطيات، تبدأ باللغة الشعرية؛"فاللغة في الشعر لها شخصية كاملة، تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلا أمينا، وليست المسألة مجرد نقل أمين فحسب، ولكنه النقل الأمين عن المبدع، عندما يفكر أولا وقبل كل شيء باعتباره فردا، لذلك كانت لغة الشعر ممتلئة بالمحتوى الذي تنقله نقلا أمينا، وهي- بعد- لغة فردية، في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم، وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم. والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها؛ فالعلاقة بين الأصوات في الشعر- كالموسيقا تماما-يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكررة، أو المنوعة، أو المتناسبة، والكلمة الشعرية، لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي، والإيحاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص. ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعيا، بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة"(١)

فالشعر انحراف جمالي، وتحول مفاجئ تنتجه الكلمات تحت تأثير خاص، وأخص مقوماته التصوير والمجاز، وليس في مقدورنا أن نحدد هذه الخاصية، أكثر مما في مقدورنا أن نحدد حالة من الجمال، ومن خصائصه - أيضاً- اتكاؤه على العاطفة والتخيل؛ ولا يعني هذا انتفاء الفكر عنه، وإنما أعظم الشعراء" هم الذين يقدرون على إثارة العواطف المختلفة في نفوسنا بدرجة قوية، كالحماسة، والشفقة، والحب، والإعجاب والإجلال؛ وهي موهبة قل أن تتوافر لشاعر أو كاتب، وإن كان ذلك لا

(١) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالي في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص(٢٩٤-٢٩٥)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢.

يحول دون عظمته أو شهرته، في باب واحد، أو بعض أبواب الأدب؛ كغزل عمر، ومرح البهاء زهير، وفلسفة المعري، وحكمة المتنبي. "[١]

والعاطفة، مهما بلغت أهميتها وخطرها وأصالتها في هذا الفن، إلا أنها ليست العنصر الوحيد الذي يتألف منه النظم، فلا بد من صدق التجربة الشعرية، والصدق يمثل الحقيقة التي تقوي العاطفة وتسندها، أي أن الشعر محتاج إلى رؤية فكرية يعبر عنها صاحبها بدفق شعوري، وأما تلك الأفكار الغنية، فهي تعيد هيكلة الشكلي إلى واقعه الوظيفي، وهنا يقع الاختلاف بين الأدب والموسيقا، فالعواطف في الأدب ليست مجردة، وإنما تحملها الكلمات مع المعاني، من خلال هذه المزاوجة بين الشكل والمضمون، وان شئت بين العقل والقلب، فهي التي تجعل من الأدب شيئا رفيعا ساميا.

أما الخيال الشعري السابح في عالم الإبداع، فهو- أيضاً- مشروط بصدق فني، ولا يعني أنه ابتكاري[٢] أن يكون مجافيا للحق، معارضا للفطرة؛ فالخيال الشعري تفسير للجمال، وتصوير له، وتعبير عن مغزاه الحقيقي. أي أنه" صورة واحدة نفسرها بما توحي إلينا من معان؛ كالزهرة التي تصبح كائنا حيا، أو فتاة مزهوة بجمالها تلبس الثياب الخضراء وتتزين بالجواهر الحمراء"[٣].

ومما لا شك فيه أن العلاقة بين العاطفة والخيال وثيقة جدا؛ فالخيال هو الذي يشكلها ويبعث أثرها في النفوس، ويوقد جذوتها. وقوة الخيال مرتبطة ارتباطا طرديا

---

(١) احمد الشايب، أصول النقد العربي، ص٢٠١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١٠، ١٩٩٤.

(٢) الخبال الابتكاري (creative imagination): هو الذي تختار عناصره من تجارب سالفة ويؤلفها الأديب في شكل جديد، فان كان سطحيا أو سخيفا سمي وهما، انظر، أصول النقد العربي، ص٢١٤ .

(٣) نفسه، ص٢١٨.

بقوة العاطفة؛ فكلما كانت صادقة استوجب ذلك أن يجلب لها صورا رائعة وخيالا بديعا، فتتكامل الصورة.

ومن هنا؛ فإن الحديث عن الخيال يقود إلى الحديث عن الصورة الشعرية، وقد رأى الدكتور عبد القادر القط أن الصورة الشعرية هي: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظِّمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة، وإمكانيتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني... والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني لـه، أو يرسم بها صوره الشعرية"[١].

ولما كانت الصورة الشعرية هي الرسم بالكلمات التي "تتشكل في إطار نظام من العلاقات اللغوية، ويعبر بها الشاعر عن المعاني العميقة في نفسه، ويفلسف بها موقفه من الواقع، ويخلق بها عالمه الجديد من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية، وما تحمله من إمكانات دلالية وإيقاعية، ويقرب بها عناصر الأشياء المتباعدة، ليجمع بين الفكر والشعور في وحدة عاطفية في لحظة من الزمن تتجلى منها أحلام الشاعر وطموحاته؛ وتكشف عن سحر الشعر، وما يحمله من دهشة وجدة"[٢]

وهي"الوسيط الذي يستكشف الشاعر به تجربته ويتفهمها"[٣]. لذلك؛ فإننا بحاجة إلى دراسة الصورة *الشعرية* عند الشاعر؛ لكي نستطيع الوقوف على مذهبه الفني، وسبر أغوار جوهر تجربته الشعرية.

(١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، ص ٤٣٨.، مطبعة مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨.

(٢ فيروز الموسى، الصورة الفنية في الموشحات الأندلسية، ص ٣٢، مجلة بحوث جامعة حلب، ٢٠٠٣.

(٣) نفسه، ص٣٣.

إن هذه الخصوصية المتشكلة من القيم الإيحائية، والإيقاع، والعاطفة، والتخيل، لا تنفي- أبدا- تداخل الفنون؛ فكما تداخل الشعر مع المسرح، في علاقة جدلية، تداخل مع الرواية أيضاً؛ ذلك أن علاقة الشعر بالراوية قديمة ومتأصلة؛ ترجع إلى ما قبل استقرار الرواية كجنس أدبي مستقل بقرون طويلة، حيث كانت "الرواية مجرد حكايات خيالية، ليس لها أسس فنية مستقرة، فقد استعارت القصيدة من الرواية - منذ هذه الفترة المبكرة جدا في تاريخها- عنصر القص أو الحكاية وهو جوهر الرواية أو القصة في ذلك الحين، ولكن صلة القصيدة بالرواية لم تقف عند هذا الحد، فبعد أن نضجت الرواية، وأصبحت جنسا من أهم الأجناس الأدبية، وتعددت اتجاهاتها وتياراتها، وتعددت تبعا لذلك تكنيكاتها الفنية، ابتدأت القصيدة تستعير من الرواية اخص تكنيكاتها وأحدثها".[١]

ولعل أهم ما استعارته القصيدة الحديثة من الرواية تلك التكنيكات المتمثلة في الرؤية السردية والارتداد والمنولوج.

أما الارتداد فهو: "قطع التسلسل الزمني، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي. "[٢]

وقد استعار الشاعر الحديث هذا البناء، وطوعه لعمله الشعري، واستخدمه لأغراض شبيهة بتلك التي يستخدمه من أجلها كاتب الرواية، وقد يكون الارتداد في القصيدة من اللحظة النفسية الحاضرة إلى لحظة نفسية أخرى سابقة عليها في الزمن، وقد يكون من حدث إلى حدث آخر".[٣]

أما المنولوج الداخلي فهو تكنيك حواري من أبرز التكنيكات التي نقلت القصيدة إلى عالم الشخصية؛ فرسمت معالمها الداخلية، النفسية والفكرية،وهو أسلوب يتناول

---

(١) عن بناء الرواية، ص٢٢٠.
(٢) نفسه، ص٢٢١.
(٣) نفسه، ص٢٢١.

وعي الأبطال الداخلي، وينقل لنا خفايا وأسرار الشخصية وأحلامها، ويركز فيه الكاتب- أساسا-" على ارتياد مستويات ما قبل الكلام، من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات".[١]

والحديث عن درامية القصيدة الحديثة يقود إلى الحديث عن علاقة الشعر بالمسرح؛ وعلاقة الشعر بالفنون الأدبية الأخرى، بل وبالفنون الجميلة أيضاً؛ فالمسرحية تعتبر من أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، ولا غرابة في ذلك؛ فقد بدأ الشعر مسرحيا، وإن شئت فقل: بدأ المسرح شعراً، وكان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصورا في إطار المسرحية والملحمة، وهذا ما فعله أرسطو في كتابه "فن الشعر"، "وقد ظل هذا الفهم ملازما للنقد حتى بدأت القصيدة الغنائية، منذ الحركة الرومانتيكية تنازع المسرحية هذا المصطلح، بعد أن انقرضت الملحمة كشكل أدبي، حتى انتزعته منها، وأصبح مصطلح الشعر مقصورا على القصيدة الغنائية بينما استقر المسرح كفن أدائي له شروطه وضوابطه، دون أن يعني ذلك انقطاع الصلة بين الطرفين. "[٢]

إذا، فعلاقة الشعر بالمسرحية علاقة متلازمة، بل إن الباحث يستطيع القول: إن العلاقة العملية بين الشعر والمسرح- من خلال تتبع حركة التاريخ-قد تحققت فعلا؛ ذلك" أن المسرحيات التي توارثتها البشرية منذ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التي تسمى مرحلة الكوميديا الجديدة، في تاريخ المسرح الروماني، والتي كانت جميعها مسرحيات شعرية"[٣].

---

(١) روبرت همفواي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٢٢، ترجمة الدكتور: محمد الربيعي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢٠٥، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٨١

(٣ البناء الدرامي، ص١٢.

وهذا يعني أن المسرح حينما أراد أن يتقولب في شكل فني، لم يجد له أداة تعبيرية أفضل من الشعر.

ولعل من أهم التكنيكات المسرحية التي استعارتها القصيدة الحديثة ظاهرة "تعدد الأصوات"؛ فقد حاول الشاعر المعاصر في البداية أن يعبر عن هذه الظاهرة بوسائل شعرية خالصة، كالموسيقا، لكنه سرعان ما انتقل نقلة نوعية معتمدا على النزعة الدرامية في إبراز رؤيته الشعرية، وقد تجسد ذلك في استخدام عنصر الشخصية والصراع والحوار، هذا الصراع الدرامي من شأنه أن يجعل بناء القصيدة ينمو نموا عضويا، وقد تعددت نماذج الشخصية في القصيدة الحديثة، وهذه الشخصيات" في الغالب تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه"(١).

ومن التكنيكات المسرحية الأخرى التي استعارتها القصيدة الحديثة وطورتها، وأضحت مشكلا أساسيا في بنيتها الحوار، والحوار مرتبط ارتباط وثيقا بتعدد الشخصيات في القصيدة؛"حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت، أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومن ثم، فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات، ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكا أساسيا".(٢)

وقد استعارت القصيدة الحديثة- أيضاً- من المسرح فكرة الكورس أو الجوقة، وهم جماعة من المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة، وقد كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح، ومن خلال هذا الدور التقني للكورس استعار الشاعر المعاصر

(١) عن بناء القصيدة، ص ١٠٦.
(٢) نفسه، ص٢٠٩.

هذه التقنية، ووظفها في بعض قصائده؛ لتكون بمثابة صوت آخر خارجي ليراقب المسار العام للقصيدة.

وقريب من هذا، فقد اعتمد الشاعر المعاصر على الوثائق التسجيلية، والوثائق التسجيلية من أهم تكنيكات المسرح التسجيلي؛ وهو واحد من" التيارات الحديثة في المسرح المعاصر" يعتمد في مادته الدرامية- كما يقول واحد من رواده وهو الكاتب الألماني بتر فايس- على السجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية، ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية، والبيانات الحكومية الرسمية، والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة، والربيورتاجات الصحفية والإذاعية"(١).

وخلاصة القول إن ميدان استفادة القصيدة الحديثة من المسرح واسع ومتنوع؛ إذ لم تقف استعارة القصيدة الحديثة من المسرحية عند حدود استعارة التكنيكات المسرحية الجزئية، من تعدد أصوات وشخصيات وحوار ووثائق تسجيلية وكورس وغير ذلك، بل تجاوزتها إلى الحد الذي يمكن أن نتحدث فيه عن مسرحة القصيدة، أو عن قصيدة تقولبت في قالب مسرحي، بحيث تجد فيها كل العناصر المسرحية المطلوبة.

وليست العلاقة بين الشعر والمسرح هي العلاقة الوحيدة التي تتشكل ضمن هذه التزاوجات الفنية، فثمة علاقات متعددة، بين أنواع كثيرة من فنون الأدب كالعلاقة بين الشعر والقصة، بل حتى بين الشعر والموسيقا، أو الرسم والسينما؛ فالشعر رسم بالكلمات، والشعر إيقاع أيضاً. بل إن تداخلا منطقيا واسعا يجمع بين اللونين الأدبيين الكبيرين: الشعر والنثر، ولم تعد المقاييس القديمة تصلح للتمييز بينها فلا قيمة للحديث عن وزن وقافية فقط للتمييز بينهما.

---

(١) عن بناء القصيدة ، ص٢١٥.

صحيح أن للشعر خاصية خارقة، من خلال نزعة الانحراف والإدهاش، التي تتشكل من خلال البناء الفني الذي يفرضه الشكل الإيقاعي، من نحو، وطبيعة الشعر التي تعتمد الرمز والإيحاء؛ فاللغة الشعرية تجمع بين القيمة الشكلية، والدلالية، ومن هنا، يصعب- معها- تحديد أسرار الجمال المشكلة لذلك الإدهاش، بيد أن التمييز الجوهري بين الشعر والنثر" لا يمكن أن يكون اختلافا في خصائص سطحية؛ كالوزن والقافية- مثلا- وهو-أيضاً- ليس اختلافا في بنية النص في أي ضرب من ضروب البناء كان، بل هو اختلاف في الصميم"[١].

بل إن القصيدة الحديثة ذهبت بعيدا في استعاراتها التكنيكية، فولجت باب السينما وأخذت تستعير منها تكنيكاتها الفنية؛ كالمونتاج، والسيناريو، وسواهما من أساليب صناعة السينما.

أما المونتاج السينمائي فهو عبارة عن" ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات- من خلال هذا الترتيب- معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة"[٢]

والمونتاج بهذا المعنى "هو القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية، وأن الطبيعة تمدنا فقط بالمادة الخام التي يعتمد عليها التركيب"[٣]

وقد استعار الشاعر المعاصر هذا التكنيك بأنماطه وأساليبه المختلفة؛ حيت لجأ-في كثير من الأوقات- إلى" تقديم مجموعة من الصور أو العناصر المختلفة، التي تؤلف في مجموعها إطارا عاما لرؤيته الشعرية، أو تحدث تأثيرا متكاملا لم تكن هذه

---

(١) هربرت ريد، طبيعة الشعر، ص٤٠، ترجمة الدكتور عيسى علي الكاعوب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٧.

(٢) عن بناء القصيدة، ص ٢٢٧.

(٣) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ص١٥، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

الصور أو العناصر- أو لنقل اللقطات بالمصطلح السينمائي- لتحدثه لو قدمت منفصلة، أو مرتبة على نحو آخر".[١]

أما السيناريو، فهو تكنيك آخر لجأ إليه الشاعر المعاصر، بحيث أعاد ترتيب قصيدته وحولها إلى مناظر أو لقطات أو لوحات اتخذت شكلا سينمائيا محضاً.

(١) عن بناء القصيدة، ص٢٢٩.

تحولات القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية

إن التجديد في الشعر ظاهرة طبيعية تطورية في كل مكان وزمان، "وقد عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل مظاهر تجديدية كثيرة، بدءاً من بشار بن برد، الذي كان آخر القدماء وأول المحدثين إلى أبي نواس الذي تمرد على نهج القصيدة، ثم كانت ثورة أبي تمام الفعلية على (عمود الشعر) ولذلك وقف علماء اللغة يهاجمون ثورته هذه، وعلى رأسهم ابن الأعرابي".(١)

ثم عرف الشعر العربي ثورة في الشكل الموسيقي، من خلال الموشح، وبعض الفنون المستحدثة إلى أن جاء العصر الحديث، وبدأت الثورة الجامحة من خلال تبني الشكل الجديد الذي عرف بقصيدة التفعيلة.

والناظر في تاريخ القصيدة العربية يلمح فيها ذلك التحول التدريجي من الغنائية نحو الدرامية، أو من الذاتي إلى الموضوعي. ولعل ذلك عائد إلى طبيعة الوظيفة التي يقوم بها الشعر، بعد أن تحررت القصيدة من كونها نظما إلى اعتبارها رؤية، والى طبيعة التكوين البنيوي للشكل الشعري المستخدم، بعد أن تحرر من شكله التقليدي العمودي، واختار له شكلا مغايرا متحررا من الوزن والقافية، والى الانفتاح الثقافي الهائل على الثقافة الغربية ومدارسها النقدية، وما أورثه ذلك من اثر للحداثة على شعراء العربية في هذا القرن.

وهذه المداخل تشكل المحددات الأساسية لجوهر الخلاف بين القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية، أو بين القصيدة القصيرة المعتمدة على وحدة البيت، والقصيدة الطويلة المعتمدة على وحدة الموضوع.

---

(١) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص (٢٤٤) تحقيق خليل محمود عساكر وزميليه، بيروت. د. ت.

فقد شكلت الحداثة في مجال الشعر"تحولا جذريا شاملا في بنية القصيدة شملت مستوياتها جميعا، وشكلت من جانب آخر رؤية ارتبطت بنزوع جدّي، يتبنى التغيير موقفا ومبدأ ومحركا باتجاه الأفق الجديد[١].

والحداثة كما يراها من ينظِّرون لها.[٢] لا تتمثل في كم من المتغيرات والإضافات الشكلية بل هي تحول رؤيوي، يحمل في ثناياه ثورة، ويصدر عن حساسية ميتافيزيقية في نظرته نحو الكون والإنسان.

ولا أعني بالحداثة -هنا- ذلك التطور الطبيعي المواكب لحركة القصيدة وتحولاتها الشكلية، منذ النشأة حتى اللحظة، بل الحداثة التي اقصدها منتج غربي أوروبي فرنسي على وجه التحديد، إذ يمكن أن نقرنها بالمذهب الرمزي عند (إدغار ألان بو) الذي اثر على (بودلير)، ثم نستحضر معه (وولف وتمان) وديوانه "أوراق العشب" الذي صدر عام ١٨٥٥م، كبداية حقيقية لحداثة الشعر، وكان ثورة على التقاليد العروضية.

ولعل أهم ما يميز هذه الحداثة الأوروبية" موقفها من التاريخ، والتراث؛ فالرمزية والانطباعية والمستقبلية والدادائية، والسريالية رفضت الماضي وتراثه رفضا قاطعا، وقد عبرت عن ذلك الموقف بنفي الأساليب الموروثة في كل أشكال الفنون وأنواع الأدب، فسادت اللاتمثيلية أو اللاتصويرية في الرسم، واللانغمية في الموسيقا، واللاسردية في الرواية واللاشكلية واللاعروضية في الشعر. "[٣]

---

(١) احمد عزيز صغير، جدلية الحداثة في شعر عبد الله البردوني، ص١٢٣، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد، ٢٠٠١ .

(٢) انظر: ما قاله ادونيس عن الحداثة في كتابه زمن الشعر، دار العودة بيروت، ص١٠ وما بعدها .

(٣) د. سلمان داود الواسطي، في جدل الحداثة في الشعر، ص٤٩، فصل من كتاب الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥.

كان البيت في الشعر العمودي سياجا فنيا له ضوابطه وحدوده، لذلك كان قوامه الوزن، وقوام كل وزن تفعيلاته، سواء تماثلت أو اختلفت، وفي خدمة هذا السبيل كان "من معايير الشعر اتحاد قوافيه، وانشطار أبياته إلى مصراعين، يواكب الإلهام الإبداعي عند الإفضاء بالشعر"(١)، لكن هذا الانضباط سرعان ما تحطم وتناثر مع متغيرات الحداثة.

وإذا كانت تلك المكونات الانضباطية التي جعلت تعريف العرب للشعر لا يتفق إلا مع القصيدة الغنائية، فإن تجاوز هذا التعريف هو تجاوز لسمت تقليدي، وتحول عن منهج تراثي.

ومع أن مصطلح الغنائية لم يستخدمه العرب في حديثهم عن الشعر، بل استخدمه المستشرقون، لكنه في دلالته ينطبق على بنية القصيدة العربية؛ وما ورد عن العرب من لفظ يشير إلى القيمة الإيقاعية لهذا اللون الشعري كقول حسان:

تغن بالشعر إما كنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار(٢)

إن التصور العربي لمفهوم الغنائية قد يلتقي مع التعريف القديم المميز لها عن الشعر الملحمي والدرامي، فالشعر الغنائي -قديماً-: هو مجموع القصائد الشعرية التي ترافقها القيثارة، أو الشعر المغنى، في حين أن بعض المعاصرين ينظر إلى الغنائية باعتبارها مصطلحا مستنفذا.(٣)

وإذا كانت القيمة الإيقاعية تمثل عصب الأساس للقصيدة الغنائية؛ فإن الذات تُشكّل عصب الغنائية الآخر، وحافز انبنائها داخليّاً، وقد شاع في نظريّة الأنواع الأدبية أنّ"الشعر الغنائي هو شخصية الشاعر نفسها، أو هو الأثر الأدبي الذي يتكلم فيه الشاعر بمفرده، ولذلك فإنّ الذي يتكلم في الشعر الغنائي إنّما هو الشاعر وأناه

---

(١) في جدل الحداثة الشعرية، من كتاب الشعر ومتغيرات المرحلة، ص١٧.
(٢) ديوان حسان بن ثابت: ص٢٤٠، تدقيق وليد عرفات، ج١، دار صادر، بيروت ٢٠٠٦.
(٣) انظر: صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص ٨٦، دار الآداب، ١٩٩٥.

الأصلية الّتي ترتبط ب "ملفوظٍ واقعيّ". فإذا كان كلّ ملفوظٍ "واقعيّاً" على نحو خاصّ، فإنّ "واقع" الملفوظ ينشدّ إلى تلفُّظه من خلال الذّات الحقيقية والأصلية. هذا ما تُفيدنا به نظرية التلفّظ. يكتب (كيت هامبورغر): "إنّ اللغة الإبداعية التي تُنْتج القصيدة الغنائية تنتمي إلى نظام اللغة التلفُّظي، وهو السبب الرئيسي والبنيوي الّذي من خلاله نتلقّى القصيدة باعتبارها نصّاً أدبيّاً، أكثر من كونها نصّاً تمثيليّاً، سرديّاً أو دراميّاً. نتلقّاها كملفوظٍ لذاتٍ متلفِّظة. إنّ الأنا الغنائية، حتّى وإن كان متنازَعاً حولها، هي الذّات المتلفِّظة". وفي ما يخصّ الجدال حول مطابقة الأنا الغنائية بالكاتب كشخص، يؤكّد (هامبورغر) أن ذلك لا يتمّ إلا في المستوى المنطقي بدون أن نحكم مسبقاً على أيّ علاقة بيوغرافية أنّى كانت، ويضيف: "بطبيعة الحال، يمكن أن تكون التجربة تخييليّةً، بيد أنّ ذات التجربة ـ ومعها الذات المتلفِّظة والأنا الغنائية ـ لا يمكن أن تكون إلّا حقيقيّةً" وهذا ما ذهب إليه (أدورنو) عندما اعتبر أنّ "من يتكلّم داخل الفنّ هو ذاته الحقيقية، وليس الذّات التي تُنْتجه أو تتلقّاه". وفي عبورها من المحور اللّساني إلى الأدب، والشعر أساساً، تمتدّ الذات من استعمال عوامل التلفُّظ إلى الانتظام في نسق الخطاب بأكمله. داخل الخطاب، تصبح الذات تاريخيّة اجتماعيّاً وفرديّاً، ومن ثمّ تتمظهر الذّات المتلفظة كعلاقة أو جدل بين الفرديّ والجمعيّ. "[١]

وإذا كان للقصيدة الغنائية سمات تميزها من غيرها وتُعرف بها، فإن للقصيدة المتكاملة التي تزاوج بين الغنائية والدرامية سمات تميزها عن القصيدتين: الغنائية والدرامية معاً، ففيها من سمات القصيدة الغنائية، ولكنها قد تحولت بتفاعلها مع العناصر الدرامية إلى سمات جديدة، وفيها من السمات الدرامية التي اكتسبت بتفاعلها مع العناصر الغنائية طابعاً جديداً. وإذا كان العمل الغنائي لا يخلو، في عرف النقاد، من العناصر الدرامية أو الملحمية، كما لا تخلو الدراما الناجحة من العناصر الغنائية

---

(١) عبد اللطيف الواري: الغنائية في الشعر العربي، مجلة الجسرة الثقافية القطرية، العدد ٢٣، صيف ٢٠١٠-رابط الصفحة: aljasra. org/archive/cms/?p=556

والملحمية، فإن القصيدة المتكاملة تسمو بما فيها من عناصر غنائية ودرامية متفاعلة لتخلق جنساً شعرياً جديداً في تاريخنا الشعري، يتكامل بمقدار تفاعل هذه العناصر.

فمن سمات القصيدة المتكاملة" أنها قد انفصلت عن الغناء، ولكنها لم تنفصل عن الغنائية، فالشعر الغنائي نوعان: نوع يُنظم للغناء، وهذا ما لا نجده في القصيدة المتكاملة العسيرة على الغناء، ونوع يتضمن إحساسات الشاعر، وهو يحرّك العناصر الدرامية في القصيدة المتكاملة، وهي غنائية غير مباشرة، لا تتناول إحساسات الشاعر من خلال الضمير (أنا)، وإنما تتناولها من خلال الشخوص التي قد يكون بعضها قناعاً يتخفى وراءه الشاعر، أو شخصية يُطلقها حرة تنفصل عنه بمقدار ما تتصل به"(١).

والقصيدة المتكاملة وإن احتاجت إلى الموضوعية والدرامية والغنائية، إلا أنها لن تكون كذلك إلا إذا صدرت عن تجربة إبداعية ذات مقومات شعرية خالصة؛"فقد ترد بعض هذه العناصر حشواً، أو للدلالة على سعة أفق الشاعر وثقافته، ويتطلب العمل المتكامل أن تأتي هذه العناصر عفوية، تتفاعل وتتكامل بقدرة الشاعر المبدع الذي يقصد أحياناً ذلك التكامل، ويخطط له، ولكن ذلك لا يقلل من شأن القصيدة إذا استطاع الشاعر أن يتفاعل مع عمله بصدق وعفوية"(٢).

وخلاصة القول إن الشعر"يبدأ غنائيا مطلقا، ثم غنائيا مقيدا بحدث، ثم يميل إلى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي والملحمي، ثم يقترب من الدراما عفويا فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى، وتتعقد فتستقل الغنائية عما تفرع منها أنواعا شعرية أخرى"(٣)

---

(١) خليل الموسى، القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية، ص١٥٧، رسالة دكتوراه، إشراف عبد الكريم الاشتر، جامعة دمشق، الرسائل الجامعية / الجامعة الأردنية.

(٢) نفسه، ص١٥٨.

(٣) د. جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العري، ص٥٧، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.

ومهما يكن من أمر ارتباط القصيدة العربية بالغنائية، وافتقارها إلى السمات الدرامية الكاملة، لأسباب عالجتها في صفحات سابقة، إلا أن البذور الدرامية كانت موجودة، كالصراع، والحكاية، والفكر، والحوار، والناظر لبعض هذه القصائد في العصر الجاهلي وما بعده، سيجد هذه البذور جلية واضحة، في مغامرات امرئ القيس، والصراع الطبقي عند الصعاليك، والحوار عند عمر بن أبي ربيعة، والفكر والفلسفة عند المتنبي وأبي تمام وأبي العلاء وغيرهم.

لذا أستطيع القول: إن الشاعر الجاهلي كاد يبدع الملحمة والدراما، لولا أنه ألزم نفسه بنمط تعبيري قائم على غنائية نمطية، تتخذ من وحدة البيت أساسا لتشكلها؛ فأشكال الصراع أو المظاهر الدرامية متوفرة من خلال النظام القبلي أو الاجتماعي، إلا أن الشعراء الجاهليين كانوا قد اكتفوا بمعالجة ذلك كله من خلال الغنائية التي هي تعبير عن الواقع، ومن هنا لم يحاولوا أن يبدعوا نصوصا درامية محددة، فأغفلوا الملحمة والدراما، وقصروا إبداعهم على الغنائية وكأن الشاعر قد حقق نوعا من الاستقلال والتميز الفردي فصبغ الشعر العربي على حد تعبير محمد مندور "النغمة الخطابية والوصف الحسي". (١)

ومن حيث البناء الشكلي فقد احتفظت القصيدة العربية بطبيعتها من حيث الطول والقصر، فجاءت معتدلة في ذلك، فلم تأت مطولة لتتخذ شكلا دراميا يسمح للمحاكاة التي كانت تظهر في الملاحم الكبرى، ومع ذلك فإن الباحث قد يلمح بعض الأشكال الدرامية التي اتخذت طريق القصص الشعري من خلال السرد، ولو أن القارئ تأمل قصائد الجاهلين ومن تبعهم من الجيل الإسلامي الأول والثاني لوجد أن القصيدة العربية لم تخل من هذا المنسق السردي.

---

(١) نفسه، ص٦٠ .

خليــلّي مرّا بـــي على أم جندب نُقَضِّ لُبَانَــاتِ الفُــؤادِ المُعذَّبِ
فَإنّكُــمَا إنْ تَنْظُرَانيَ سَــــاعَةً من الـدهرِ تَنفعْني لَدى أُمِّ جُندَبِ
ألم تريــاني كلـما جئتُ طــارقاً وجَدْتُ بِـهَا طِـيبًا وإنْ لـَمْ تَطَـيّبِ
عَقــــيلَةُ أتْرَابٍ لها، لا دَمِيمَــة وَلا ذَاتُ خَلقٍ إن تأمّلتَ جَــأنّبِ
ألا ليت شعري كيف حــادث وصلها وكيْفَ تُرَاعي وُصْـلَةَ المُتَغَيِّبِ
أقَامَتْ على مَا بَيْنَــنَا مِنْ مــوَدّةٍ أميمة أم صـــارت لقول المخببِ
فإن تــنأ عنـــها حقبة لا تُلاقِـها فإنكَ ممــاأحدثت بالمـجربِ (١)

هنا، يلمح القارئ في هذه الأبيات منحا قصصيا واضحا، ووحدة موضوعية تربط بين هذه الأبيات وحدثا قابلا للتطور والإدهاش؛ مما يجعل هذه القصيدة أنموذجا صالحا لدراسة البذور الدرامية في شعرنا القديم، وليست هذه القصيدة وحدها التي تحمل بذورا درامية، بل إن أكثر شعر المعلقات والقصائد الجاهلية لا يخلو من حادثة يقصها الشاعر ويبني عليها قصيدته.

ومن القصائد النموذجية التي تجلت فيها هذه النزعة الدرامية في عصور ما بعد الجاهلية قصيدة مالك بن الريب، حيث نجد قصة حياة كاملة من خلال حدث معين استطاع الشعر الغنائي أن يحتويها بأبيات، والصراع فيها قائم بين الاضطراب والنظام والحرية المطلقة، والتخلي عنها، وهذا يدخل الشاعر في عالم بعيد عن الغنائية، عالم يقترب من الملحمة أو الدراما لولا قضية الطول في القصيدة، فإذا ما قارنا بين صراع الشاعر بين الضلالة والهدى بموقفة أمام الموت، ووعيه التام بمصيره واقترابه الدائم وبعده عن واد الغضا، حتى يلوح له سهيل منار.

ففي المطلع الافتتاحي يجد القارئ صراعا داخليا يمثل مبتدأ رحلة المعاناة في غربة الشاعر؛ حين يتعملق في ذاكرته الحنين لوادي الغضا:

---

(١) ديوان امرؤ القيس، ص٧٤، علق عليه وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة   بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

فليت الفضا لم يقطع الركب نحره   وليت الغضا ماشى الركاب لياليا(١)

ثم تبدأ المعاناة تأخذ بعدا فكريا في خطاب العتاب:

ألم ترني بعت الضـــلالة بالهدى   وأصبحت في جيش بن عفان غازيا

وأصبحت في ارض الأعادي بعدما   أراني عن ارض الأعادي قاصيا(٢)

الشاعر- هنا- كاد يقترب من الدرامية، ولو أنه عمق هذا الصراع، ونوع من أشكال التعبير في القصيدة لقدم لنا قصيدة درامية متميزة. إذا استطاعت الغنائية العربية أن تحقق أول شروط الدراما" بما اتبعته من منحى قصص وأسلوب خطابي، وتكثيف في الجملة الشعرية"(٣)

وظلت الدراما مرافقة للشعر العربي على مَرَّ العصور بشكلها العفوي، حتى العصر الحديث؛ إذ اتجهت فيهِ القصيدة العربية اتجاهاً نحو الدرامية البحتة. وهذا ما قررهُ الدكتور عز الدين إسماعيل عندما رأى" أن الشعر العربي أخذ يتطور في القرن العشرين نحو المنهج الدرامي تطوراً ملحوظاً"(٤).

وقد انتقل التيار الدرامي إلى الشعر العربي الحديث "بتأثير شعر(اليوت) ومقولته عن المعادل الموضوعي بصورة خاصة، إذ يلجأ الشاعر إلى نقل انفعالاتهِ إلى عقل القارئ عبر وسيط هو مجموعة من الموضوعات ضمن موقف وسلسلة مِن الأحداث"(٥).

---

(١) ديوان مالك بن الريب، ص٨٨، تحقيق الدكتور: فوزي حمودي القيسي، نقلا عن مجلة المخطوطات العربية / مج ١٥، ج١.

(٢) نفسه، ص ٨٨.

(٣) الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ٧١.

(٤ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٢٤، المكتبة الأكاديمية، ط٥، ١٩٩٤،

(٥) نفسه، ص٢٨٢.

إن طريقة التعبير عن المعادل الموضوعي، وضحها (اليوت) بقولهِ: "إنَّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة، إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي، بعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف وعلى سلسلة مِنَ الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها العاطفة"(١)

غير أن القصيدة العربية الحديثة على الرغم مما حدث فيها من تنوع هائل في الأساليب واالتكنيكات والأشكال والرؤى، والتحول السريع والمهول نحو الدرامية، متأثرة بكافة المدخلات الغربية؛ فأنها تنتمي إلى جنسٍ أساس، هو الشعر الغنائي، ويبدو أن طبيعة الحس الشرقي المرهف، وطبيعة اللغة الشعرية العربية الإيقاعية، وما توارثته الذات الجمعية من تراص ضخم حمل عروض الخليل وحفظ معلقات الجاهلية وحكم أبي تمام، تبقى تدور في فلكها الذاتي مهما حاول التأثير الغربي أن ينحرف بها عن سالف نهجها.

وهذا لا يلغي اعترافنا بأن" التفكير الدرامي تغلغل في نسيج بعض القصائد الغنائية المعاصرة، فما عاد الشاعر يطرب لتغنيّه بموقفٍ عاطفي بسيط أو طائفة مِنَ القصائد الغنائية القصيرة والطويلة، التي تمتلك حساً درامياً غنائيا إذا جاز التعبير"(٢) بالإفادة من تداخل الأجناس الأدبية فوظُفَّ الدراما في القصائد.

ويعد التفكير الدرامي عنصرا هاما من عناصر الموضوعية في القصيدة الحديثة، حتى "عندما يكون المعبر عنه موقفا ذاتيا صرفا"(٣). والتفكير الدرامي مرتبط بالتجسد، والتجسيد له علاقة بالحدث أو الموقف، والدراما تبتعد عن التجريد لأنها لا تتمثل في المعنى، بل في الوقائع المحسوسة. ومن هنا؛ فإن تطور القصيدة العربية

---

(١) ف. أ. ماثيسن، ت. س. اليوت، الشاعر الناقد، ص١٣٢، ترجمة: الدكتور أحسان عباس، المكتبة العصرية- بيروت، ١٩٦٥.
(٢) د. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٢٧١، دمشق، ١٩٨٥.
(٣) ناصر علي إبراهيم، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص٣٤، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، أيار ٢٠٠٠.

الحديثة، هو نقل لها من غنائيتها الشكلية إلى غنائية فكرية، أي التحام بين مادتي الفكر والشعور لإنتاج الرؤية الذاتية للشاعر.

وعند تناول النص الدرويشي يلمح الباحث غلبة الجمل الفعلية على إنتاجه الشعري، والتحام الذاتي بالموضوعي، واتكاء الصورة الفنية على بعد فكري مما يشجع على القول: إن النص الدرويشي" يتجه إلى الحركة مرتبطا في ذلك بالبعد الدرامي الذي أنتج ميلا إلى كتابة القصيدة الطويلة التي تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات منتجا في الوقت ذاته الحوار بين شطري الوعي".[١]

وشعرية القصيدة الدرويشية لا تقف عند هذا الحد، بل تتجاوزه إلى الحد الذي يسمح بالحديث عن لغة درويشية خاصة، تتلون بذائقة صاحبها، وتهيئ لدراسة جادة في المنطق الأسلوبي التشابكي الذي يثير الدهشة، من خلال ذلك البعد الفني في تلك التجربة.

هذه الفنية لا تقع على عاتق الاستخدام الشعري للغة الفاتنة فقط، بل تتجاوز ذلك لتقع ضمن دائرة التشكيل الهندسي المنضبط لنص مثقل بقيمه الفنية والدلالية، حيث تلعب فيه الصورة دورا بارزا، ويتجلى فيه الإيقاع تجليا فريدا دون أن يرزح تحت نير النمطية والتقليد. وتعمل فيه التجربة الخاصة ذات البعد الثقافي دورها في تطوير مجالات التحليق من خلال تقنيات عصرية تتشابك مع حقول غير شعرية كالرسم والمسرح والمونتاج والقناع والمفارقة والأسطرة والفلسفة والغموض والسرد.....

هذا التنوع الأسلوبي في البنية الشعرية الدرويشية، جعل مكانة التجربة الدرويشية متقدمة وفاعلة، وإذا كانت البنية الدرامية واحدة من تلك التشكيلات البارزة في هذه التجربة، فان هذه البنية ليست شكلا مستقلا وإنما نسيج مرتبط بأنسجة متنوعة تصنع

---

(١) محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش، ص١٣٩، مجلة فصول، مجلد ٤، العدد الأول والثاني، ١٩٨٦.

كلا هو النص الدرويشي. ومن هنا لا يمكن دراسة البنية الدرامية بمعزل عن تقنيات فنية أخرى عملت على تشكيل البنية الشعرية للنص من نحو:

البنية السردية أو الأسلوب القصصي، وهو أسلوب يتميز باشتماله على حدث "يتطور من بداية إلى نهاية، إضافة إلى شخصية أو أكثر تنمو وتتطور أيضاً"(١).

ومنها- أيضاً- الاستخدام الأسطوري الذي يتداخل مع النص لتقديم رؤية ذات بعدين: فني وتاريخي، والأسطورة تقدم في البناء الشعري باعتبارها بُعداً رمزياً دلالياً مثقلاً بقيم تتعانق مع النص تعانقا تكاملياً في استحضار مقصود لا للذات الأسطورية بل لأبعادها الدلالية، وربما قدمت هذه الأسطورة باعتبارها قناعا مما يدخل النص في تقنية جديدة هي القناع الأسطوري أو القناع ال ديني أو غير ذالك.

ومنها التكرار الذي يقوم على خلق ترابط عضوي بين "الصور الجزئية في النص الشعري"(٢).

ولا يمكن إغفال الصورة الفنية وما تقدمه من أبعاد تنزاح معها اللغة من حيث هي أداة للتعبير والشرح، لتتحول إلى أداة شعرية بامتياز، يمكن وصفها بأنها أداة الخلق التعبيري التي تميز بين لغة الشعر ولغة الواقع أو الكلام.

---

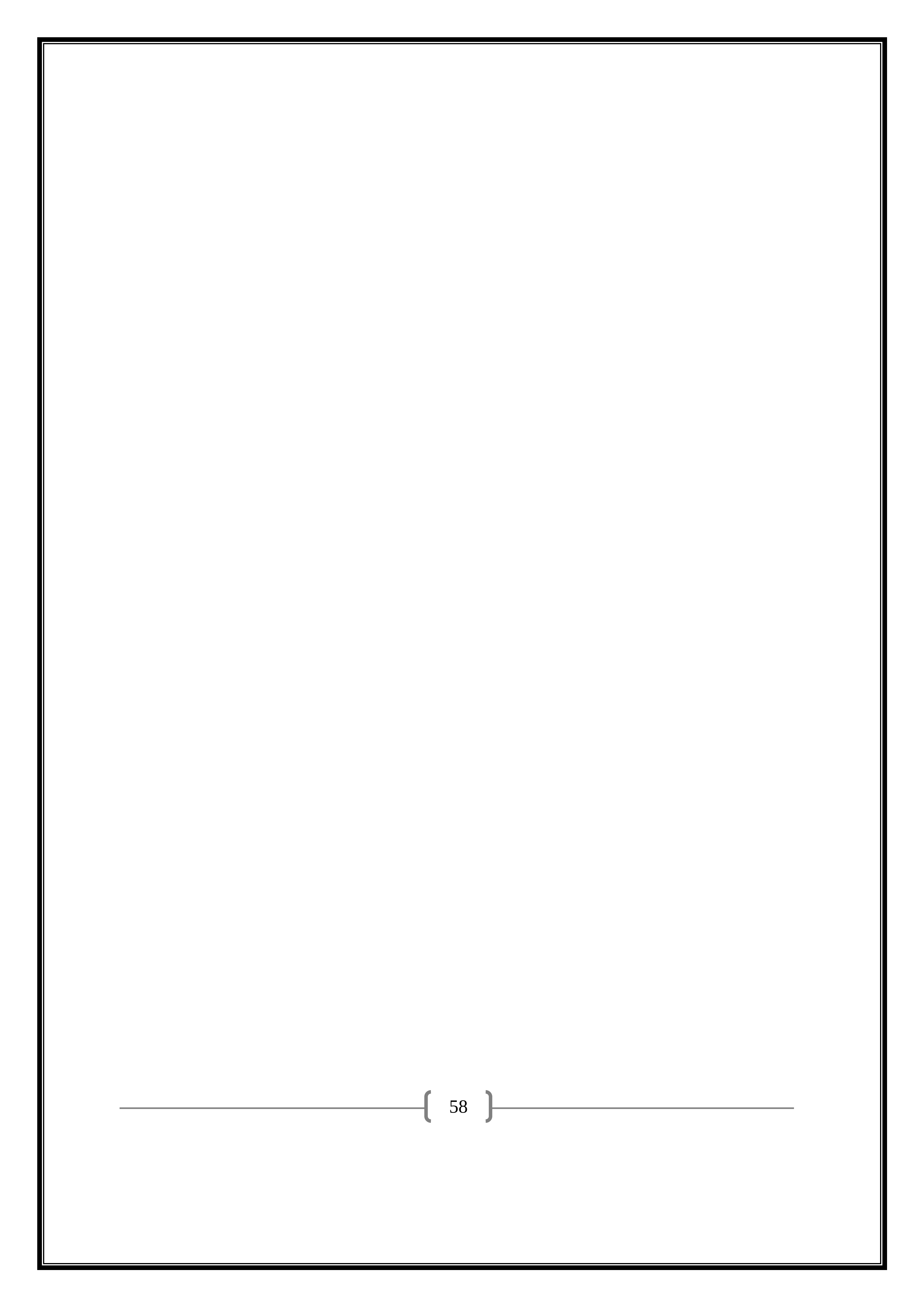
(١) د. عاطف أبو حمادة، الصورة الشعرية في شعر محمود درويش، ص١٨٥، الاتحاد العام للمراكز الثقافية، غزة، ١٩٩٨.

(٢) نفسه، ص١٩٣



الفصل الثاني

بنية الصراع الدرامي



توطئة:

إذا كانت الدراما تعني الصراع - في بعض تعريفاتها[١] كما مر سابقا، وإذا كان الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، وكان ارتباطه بالحدث ارتباطا وثيقا لازما؛ إذ لا قيمة للحدث دون صراع؛ فإن الحديث عنه-كمشكل أساسي في البنية الدرامية- ضرورة من الضرورات.

وقد استمد الصراع الدرامي جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي؛ حيث وجد الإنسان نفسه، وجها لوجه، أمام الطبيعة بكل تعقيداتها وصلفها وقسوتها؛ وجد الموت والحياة بكل تفصيلاتهما، فأعظم أمر هذا، فعبده من دون الله، واحتقر ذاك، فظلمه وتجبر عليه. ووصل إلى معرفة الحقيقة أحيانا، وأخفق في مواطن كثيرة؛ فضل وغوى. وما قصة إبراهيم -عليه السلام- إلا واحدة من تلك الجولات العديدة التي تمثل حياة الإنسان الباحث عن حقيقة وجوده، قال تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ نُرِيٓ إِبۡرَٰهِيمَ مَلَكُوتَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَلِيَكُونَ مِنَ ٱلۡمُوقِنِينَ ﴿٧٥﴾ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيۡهِ ٱلَّيۡلُ رَءَا كَوۡكَبٗاۖ قَالَ هَٰذَا رَبِّيۖ فَلَمَّآ أَفَلَ قَالَ لَآ أُحِبُّ ٱلۡأٓفِلِينَ ﴿٧٦﴾ فَلَمَّا رَءَا ٱلۡقَمَرَ بَازِغٗا قَالَ هَٰذَا رَبِّيۖ فَلَمَّآ أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمۡ يَهۡدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ ٱلۡقَوۡمِ ٱلضَّآلِّينَ ﴿٧٧﴾ فَلَمَّا رَءَا ٱلشَّمۡسَ بَازِغَةٗ قَالَ هَٰذَا رَبِّي هَٰذَآ أَكۡبَرُۖ فَلَمَّآ أَفَلَتۡ

(١) جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص٩٠، الشؤون الثقافية العامة- بغداد،
وانظر أيضاً: عباس عبيد عليوي، المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى عام ١٩٩٥، ص٦٥، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة بغداد، ١٩٩٨.

قَالَ يَٰقَوْمِ إِنِّي بَرِيٓءٞ مِّمَّا تُشۡرِكُونَ ﴿٧٨﴾ إِنِّي وَجَّهۡتُ وَجۡهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ حَنِيفٗاۖ وَمَآ أَنَا۠ مِنَ ٱلۡمُشۡرِكِينَ ﴿٧٩﴾ ﴾ [الأنعام: ٧٥ – ٧٩].

هذه الآيات تمثل جانبا من جوانب المشهد التصويري لطبيعة الصراع الداخلي الوجودي الذي يعتمل في كل نفس بشرية من خلال ذلك السؤال أو الأسئلة الكبرى: من أنا؟ كيف جئت إلى هذا الوجود؟ وإلى أين أنا ذاهب؟ ومن ذا الذي أوجدني؟ وما مصير الروح والجسد حينما يواري الجسد التراب؟

بل إن الوجود الإنساني الأول على هذه الأرض كان قد تشكل من خلال قانون التدافع الذي هبط به آدم وإبليس، بعد قصة الصراع بينهما التي تمثلت في رفض إبليس السجود لآدم مع أن هذا المطلب كان أمرا ربانيا خالصاً ﴿ قَالَ ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ﴾ [الأعراف: ٢٤].

إن قانون التدافع هذا يفسر ارتباط الأديان السماوية بفكرة الخير والشر، وعنصر الغواية المتمثل في الشيطان، ونقطة الضعف التي تزين للإنسان هواه، وارتكاب الخطأ بما يستتبع ذلك من عقاب[١].

وسرعان ما انتقلت هذه البذور الأولى إلى الإنسان البدائي "الذي كان قد عرف الحدوتة عن طريق ميله الفطري للمحاكاة، وجدنا أن إدراكه للصراع أو إحساسه به لم يكن منفصلا عن إدراكه للقوى الغيبية التي تحكم الحياة من حوله، بمعنى أن البداية الحقيقية لفكره الدرامي ترتبط بالبداية الحقيقية لفكره الديني البدائي، ولم يكن أيسر على عقله البدائي البسيط من تفسير الحياة كلها على أساس هذين الفصلين، فبدأ

---

(١) انظر البناء الدرامي، ص١٧.

يرى القوى التي تحكم عالمه على أساس أنهما قوتان أساسيتان فقط، قوة الحياة وقوة الموت، قوة ترتبط في ذهنه بالوفرة والخير، وقوة ثانية ترتبط في ذهنه بالجفاف"[١]

والمهم في هذا العرض التاريخي هو الانتقال السريع إلى دور الصراع في البنية الدرامية، فالصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود له. وهو صراع إرادي، أي صراع بين إرادتين، ولا يعني ذلك أنه صراع عفوي يحدث نتيجة الصدفة المحضة، بل هو صراع يأتي نتيجة حتمية لمعطيات محددة[٢].

والصراع الدرامي يمثل بيت القصيد في النص المسرحي، وهو أعم أجزاء المسرحية، "إذ يوجب على المؤلف المسرحي إبراز قصة مقنعة له، والعمل على توضيح مساره بدقة، والتوطئة له، والتقاط بعض التفاصيل التي تمنحه القوة، وتضفي عليه شيئا من التوتر كي يغدو قادرا على شد انتباه المتلقي"[٣].

وعليه يمكن القول: إنه" ما دام هناك صراع فلا بد من توافر أصوات غير صوت البطل، لأن الصراع يعني وجود قوى أخرى تقف موقف الضد تتجلى هذه القوى في المسرح بالشخصيات."[٤]

وإذا كانت القصيدة الحديثة- أو بالأحرى- القصيدة الدرامية، قد احتفلت بعنصر الصراع كسمة واضحة من سماتها؛ فهو الذي يمدها بالحركة والتوتر، ويجعل منها صورة أو منظرا متوجها إلى عقل القارئ وحواسه- معا- في آن واحد؛ فإن شعرنا القديم لم يغفل هذا الجانب، بل لعل وقفة متأنية مع المقدمات الطللية تؤكد اكتناز القصيدة الغنائية بعنصر الصراع، وانبنائها من خلاله؛ حيث شكلت ثنائية المكان والزمان جدلية مركبة في علاقتها مع المبدع الإنسان، فالشاعر الذي يقف على الطلل

---

(١) نفسه، ص١٩.
(٢) نفسه، ص ١٢٦.
(٣) المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى عام ١٩٩٥، ص١٩٨
(٤) دراسات في الأدب المسرحي، ص٢٤

البالي يبكيه، لعله يفعل ذلك كي يستدعي ماء السماء الممثل للخير في مواجهة الجدب المهدد لاستمرار الحياة، ولا تقف قصة الصراع عند هذا الاستدعاء بل تتجاوزه لكشف آثار المعركة من خلال الحديث عن الرحيل، والمرأة، وما بعد ذلك من تفصيلات.

وقد استفاد الشاعر المعاصر من هذه التقنية، ووظفها توظيفا واسعا في شعره. ولعل درويش- موضوع هذه الدراسة- كان واحدا من أولئك الذين تخيروا لقصائدهم أحسن ما أبدعته إرهاصات القرن العشرين من تقنيات فنية، فجاءت قصائده غنية بتنويعات الإيقاع، مستفيدة من البنية السردية على شكل حكائي، ولم تخل من الشكل الدرامي، من خلال اعتمادها على البنية الحوارية، والمفارقة، وتعميق الصراع، وحضور الشخصية البارز، والانتقال بالصورة من سذاجة التشبيه إلى تراكمات البناء، مستفيدا من تقنيات المسرح والسينما في ذلك كله؛ فانك واجد في شعره تكثيفا وعمقا، وقدرة على نقل التجربة الذاتية من حالتها المجردة إلى عالم من الإبداع والتصوير.

وسيتناول البحث في هذا الفصل بنية الصراع في التجربة الدرويشية التي بدت ظاهرة منذ ديوانه الأول؛ هذه البنية التي استطاعت أن تكشف الحجاب عن أعماق التجربة الدرويشية، وتنقل القارئ إلى معين الصدق الفني المطلوب- أصلاً- لاكتمال صدق التجربة، فكل تجربة شعرية صادقة تحتاج إلى صدقين: صدق الشعور، وهو صدق أخلاقي، وصدق فني يستحضر جماليات الإبداع، من تقنيات توظف توظيفا موفقا في مكانها الصحيح.

وبنية الصراع تمثل دليلا واضحا على صدق انتماء النص لصاحبه أو لموضوعه؛ على اعتبار أن الصراع كشف لواقع التجربة.

وسينهض هذا البحث على منطقين في تناول هذه البنية، إذ سينقسم الصراع- من حيث طبيعته المضمونية- إلى صراع خارجي مع الآخر، وصراع داخلي؛ صراع الذات مع نفسها، أما من الناحية الفنية، فإن درويش قد اتكأ على جملة من التقنيات الفنية لإبراز حالة الصراع في نصه الشعري، تمثلت في المفارقة، والسرد، والتنويع بين الأساليب الخبرية، والإنشائية، والحوار (الخارجي، والداخلي)، والمونتاج، والرمز، والقناع، والأسطورة.

أولا- الصراع الخارجي

ليس سرا أن تكون القصيدة الدرويشية قد نهضت على أعتاب الصراع (العربي- الإسرائيلي)، وتشكلت مقاطعها الأولى من ذلك اللهيب، الذي أشعل الأرض عبر سنين طويلة من كفاح الشعب ونضاله، وصبغت بتلك الصبغة الثورية التي جعلت من درويش شاعرا، يصنف ضمن شعراء المقاومة، في مرحلة الستينات وما بعدها، إن لم يكن أشهرهم.

فمنذ أول نص كشف لنا درويش عن آفاق هذا الصراع ومساحاته، وتشعباته، ومفرداته، وكان ديوانه الأول حلبة من حلبات هذا الصراع، وسجلا وثائقيا لطبيعته.

والصراع الذي صورته قصائد درويش لم يكن صراعا متخيلا مصنوعا، بل كان صراعا واقعيا، عاشه درويش منذ طفولته المبكرة، حينما ترك قريته (البروة) مشردا مع المشردين، اثر نكبة فلسطين الأولى.

ويحدثنا درويش عن هذه الفترة قائلا: "الرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف ١٩٤٨في سماء قرية هادئة (البروة) لم يميز بين أحد، ورأيت نفسي وكان عمري يومها ست سنوات أعدو في أحراش الزيتون السوداء، فالجبال الوعرة.... مشيا على الأقدام حينا، وزحفا على البطون حينا، وبعد ليلة دامية مليئة بالذعر والعطش وجدنا أنفسنا في بلد اسمه لبنان"[(١)]

ويروي درويش في حديث هام- آخر- نشرته صحيفة (زوهد يرخ) الإسرائيلية: "يخيل إلي أن تلك الليلة وضعت حدا لطفولتي بمنتهى العنف؛ فالطفولة الخالية من

---

(١) رجاء النقاس، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص٩٦، دار الهلال، ط، ٢، نقله النقاش" عن مجلة الطريق اللبنانية التي نشرت اللقاء تحت عنوان، " أدب المقاومة في فلسطين"، بتاريخ تشرين الثاني، نوفيمبر / كانون الأول، ديسمبر / ١٩٦٨.

المتاعب انتهت، وشعرت فجأة أنني انتمي إلى الكبار. توقفت مطالبي، وفرضت علي المتاعب. منذ تلك الأيام التي عشت فيها في لبنان لم انس، ولن أنسى إلى الأبد تعرفي على كلمة الوطن، فلأول مرة وبدون استعداد سابق كنت أقف في طابور طويل لأحصل على الغذاء الذي توزعه وكالة الغوث "وكالة الغوث للاجئين الفلسطينيين" كانت الوجبة الرئيسية هي الجبنة الصفراء.... بعد أكثر من سنه، عشت خلالها حياة لاجئ. اذكر جيدا أني لم انم في تلك الليلة.. لم انم من شدة الفرح. فالعودة إلى البيت تعني- بالنسبة لي- نهاية الجبنة الصفراء، نهاية تحرشات الأولاد اللبنانيين الذين كانوا يشتمونني بكلمة لاجئ المهينة"(١)

هذه البذور التكوينية الشرسة- من خلال رحلة التشريد لطفولة بريئة- شكلت بدايات التكوين النفسي لدرويش الشاعر، وفرضت عليه منهجا ما في التفكير، وبناء نصوصه الشعرية، وتمثل له الصراع من خلال مفرداته الواسعة، وبدأت مشاهد هذا الصراع الدامي تتجلى أمام ناظريه صورة صورة، حتى إذا بلغ سن الرشد، واستوت له لغته، بدا مشروعه الشعري يتشكل من خلال معالم هذا الصراع.

عاد درويش إلى وطنه بعد عام أو يزيد قليلا ليصدم بواقع مخيف، وتغيرات جذرية يحدثنا عنها قائلا: عندما عدت من "لبنان" إلى قرية "دير الأسد" كنت في الصف الثاني. كان مدير المدرسة إنسانا طيبا، وأنا اذكر عندما كان يزور المدرسة مفتش وزارة المعارف، كيف كان المدير يستدعيني ويخبئني في غرفة ضيقة. فقد كانت السلطات تعتبرني متسللا، وكان المعلمون يرغبون في الدفاع عني. لقد أضاف ذلك الحادث" حادث العودة من لبنان إلى فلسطين"كلمة أخرى إلى قاموسي الخاص، إلى قاموس الحياة: كلمة "متسلل"(٢)

---

(١) نفسه، ص١٠٠

(٢) رجاء النقاس، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص ١٠٠.

هذه البذور التي فتحت عين الشاعر على الواقع الاحتلالي جعلته رهين المواكبة للفعل المتشكل على الأرض. ومن هنا؛ فإن دراسة درويش- خصوصا في مراحله الأولى- تعد وقوفا على واقع الصراع (العربي الإسرائيلي). ولعل نظرة سريعة إلى عناوين القصائد الأولى تثبت ذلك.

لكن، هل مثل درويش الصراع العربي الإسرائيلي خلال تجربته الشعرية الممتدة عبر سنوات تنيف على الأربعين سنة وفق رؤية ايديلوجية؟ أم من خلال خطاب انفعالي يتكئ على رغبة المتلقي (الجمهور) في سماع ما يدغدغ عواطفه؟ وهل كانت التجربة الدرويشية ثابتة عبر سياقها التاريخي؟ أم أن شيئا من التحول الجذري لازم هذه الرؤية عبر مسيرة درويش الطويلة؟ وهل اعتماد الباحث على المشهد الشعري- وحده- يكفي لاستنطاق حقيقة الرؤية التي مثلها درويش لهذا الواقع (الصراع)؟ وهل يمتلك النقد الجاد قوة ليقول كلمته العادلة في قضايا الالتزام دون أن يخرج عن هدف الدراسة المعلن (تجليات التقنية الفنية في البنى الدرامية المنذورة في النص)؟ أم أن ولوج عالم المحاكمة لصاحب النص بعيدا عن نصه تجاوز للموضوعية الأكاديمية، وخروج عن النص خروجا لا تبيحه المناهج الحديثة في النقد البنيوي؟ أم أنها ضرورة من ضرورات البحث كما يشترط ذلك المنهج التاريخي؟.

ولعلي أسارع - هنا- للقول: إن تناول موضوع الصراع في الشعر الفلسطيني المقاوم يفتح موضوع الالتزام في الشعر على مصراعيه؛ ليندمج الفني مع المضموني، فالشاعر عند تناوله موضوعا سياسيا ينطلق في ذلك من رؤية، وهذه الرؤية لها علاقة بالهوية الثقافية، والحديث عن الرؤية السياسية في نص أدبي لا يلغي خصوصية النص، ولكنه سيضعه في سياقه المعرفي المطلوب. ومن هنا؛ لا بد للباحث أن يلتفت إلى سؤال الهوية عند تناول بنية الصراع في النص المقاوم.

من بين قصائد درويش الأولى التي تمثل مظهرا من مظاهر الصراع الخارجي قصيدة طويلة تتألف من ستة مقاطع جاءت في ديوانه (آخر الليل) وتحمل عنوان (أزهار الدم)، في هذه القصيدة صور درويش شهداء كفر قاسم، وقد تحولوا إلى أوتار يغني الشاعر على ألحانها. ويصر الشاعر- في هذه القصيدة- على نفي صفة الموت عن الشهداء، وإنكارها معلنا أنهم أصبحوا أصواتا إلهية تعزف للأمل وللمستقبل.

وينفتح هذا النص على مشهد دموي كئيب متكئ على قيم رمزية دلالية؛ تجعل من الريح والمطر أدوات قاسية تقض المضاجع، لكن بنية الصراع في هذا المشهد تبدو خافتة، لخلو المشهد من الحركة التي يحدثها الفعل الدرامي، فالجمل الشعرية- هنا- كلها خبرية خالية من الأفعال، إلا ما جاء في السطر الخامس، حيث استخدم الفعل "تاب" دون أن يقوم بوظيفة فاعلة في توجيه دفة الصراع الدرامي، وربما كان ذلك عائدا إلى طفولة التجربة الشعرية الدرويشية:

لمغنيك، على الزيتون، خمسون وتر

ومغنيك أسيرا كان للريح، وعبدا للمطر،

ومغنيك الذي تاب عن النوم.. تسلّى بالسهر..

سيسمي طلعة الورد، كما شئت، شرر[١]

لكن البناء الدرامي يبدأ في التشكل بعد ذلك من خلال الجملة الطلبية التي يتصدرها فعل الأمر (افتحي)؛ حيث تنفتح الستارة على مشهد حركي، يمثل واقع الجريمة التي سيصورها المشهد الشعري:

افتحي الأبواب يا قريتنا

افتحيها للرياح الأربعة

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٢٠٧، دار العودة، بيروت، ط١١، ١٩٨٤.

ودعي خمسين جرحا.. يتوهج:

كفر قاسم

قرية تحلم بالقمح.. وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمائم[1]

وهنا يحدث اختراق فني لفضح دلالة الرمز(الرياح) فالرياح- هنا- تشير إلى آلة الفتك الصهيونية، أو إلى العدو ذاته، أما الجراح الخمسون؛ فهم عدد شهداء المجزرة، وينغلق هذا المشهد الشعري على مفارقة[2] تصويرية رائعة، تتجلى في صورة "كفر قاسم" القرية الوادعة التي تحلم بالقمح وأزهار البنفسج وأعراس الحمائم.

---

(١) نفسه، ص٢٠٨.

(٢) ظهرت كلمة مفارقة في بعض ترجمات كتاب الشعر" لأرسطو" لتفيد" انقلاب الحال المفاجئ". انظر (ديمن كرانت): موسوعة المصطلح النقدي، ص٢٥، ترجمة الدكتور: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلد الرابع، ١٩٩٣.

أما كلمة (ايرونيثيا) فقد وردت في كتاب (أفلاطون) الجمهورية وتفيد" الطريقة الناعمة الهادئة في خداع الآخرين" نفسه، ص٢٦.

ولم تظهر كلمة المفارقة في الانجليزية حتى عام ١٥٠٢، ولم يظهر مفهوم المفارقة الدرامية إلا في القرن التاسع عشر في ألمانيا على يد: (فردرك شليغل) و(اوجست فليهلم) و(كارل زولكار)، وقد بين (ولهلم) أن المفارقة"نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه، يزيد أو ينقص في وضوح التعبير، يتم عن كون التمثيل ذلك مثقلا بجانب واحد من جوانب التصور والشعور، فتعيد المفارقة التوازن إلى سابق عهده. " المصطلح النقدي، ص٣١.

وهناك نوعان من المفارقة: «مفارقة الموقف» Situational Irony وقد سميت مفارقة لأنها تبدو مشابهة للمفارقة اللفظية Verabal Irony، وهي لم تكن معروفة أو مدركة حتى القرن الثامن عشر على الرغم من أن الكثير من الناس كانوا يشعرون بها، وربما كانت مفارقة الموقف كشيء يتم إدراكه لا تقل قدمًا عن المفارقة اللفظية، ولكنهما تختلفان، فبينما تميل المفارقة اللفظية إلى أن تكون هجائية، تميل مفارقة الموقف إلى أن تكون ذات صفة أكثر كوميدية أو مأساوية أو فلسفية. (نجـــاة عـــلي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى، العدد الثالث والخمسون، رابط المقال على موقع المجلة: (http: //www. nizwa. com/articles. php?id=1961

ثانيا- المفارقة اللفظية؛ وقد رأى (ميوك) أن تعريف المفارقة اللفظية- باعتبارها شكلا من أشكال القول- يعد أمرًا غير ملائم بالدرجة اللازمة، فهو يغطى مساحة صغيرة مما نعرفه بالمفارقة اللفظيةVerabal Irony، لكن هذا المصطلح الأساسي «المفارقة اللفظية» يحدد فقط درجة فرعية من درجات أخرى ليس لها اسم مثل المفارقة الموسيقية والمفارقة التصويرية، والمفارقة المعمارية، وجميعها تتضمن التباسًا يصعب تخيله. (مفهوم المفارقة في النقد الغربي).

لكن قمح كفر قاسم الذي ينتظر موعد الحصاد السنوي ليقتات الناس به ويعيشوا بأمن وسلام، يستعجل بحصاد مر، يمثل الجانب الآخر من معادلة المفارقة التصويرية، ليكتمل- هنا- طرفا الصراع في مشهدين متقابلين: مشهد القرية الوادعة المنتظرة للسلام، ومشهد الرياح العاتية التي تقتلع كل شيء:

احصدوهم دفعة واحدة..

احصدوهم

حصدوهم

آه، يا سنبلة الموت على صدر الحقول

ومغنّيك يقول:

ليتني اعرف سر الشجرة

ليتني ادفن كل الكلمات الميتة

ليت لي قوة صمت المقبرة

يا يدًا تعزف، يا للعار، خمسين وتر

ليتني اكتب بالمنجل تاريخي..

وبالفأس حياتي..

وجناح القبرة(١)

إذا، هي سنبلة الموت، سنبلة المفارقة، سنبلة تنحني وتذوي قبل أن تعرف سر هذه الشجرة.

وهنا، يلاحظ- مما سبق- أن الشاعر لم يقف عند حد تسجيل التناقض بين روح البراءة، والإخلاص، والسلام عند العرب، لكنه طوره ليصور امتداد المأساة إلى

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٢٠٨.

الطبيعة؛ فالطبيعة لم تعد وديعة كما كانت، وهذا المشهد التصويري يذكر بحديث أرسطو عن المحاكاة التي تعيد تشكيل الطبيعة.

ومن هنا -أيضاً- فإن هذا التشكيل - في حد ذاته- يعد ملمحاً دراميأ ينقل الصراع من واقعيته التاريخية إلى واقعيته الفنية:

غابة الزيتون كانت دائما خضراء

كانت يا حبيبي.

إن خمسين ضحية

جعلتها في الغروب..

بركة حمراء.. خمسين ضحية

يا حبيبي.. لا تلمني..

قتلوني.. قتلوني..

قتلوني[1]..

وإذا كانت الطبيعة (الأرض) جزءا من تكوين الإنسان الوجودي، وكان احتفاء الشاعر الرومانسي- بها- نوعا من التعانق الوجداني، للتعويض عن الغربة والضياع، أو لترسيخ معاني الحب والانتماء؛ فإن درويش ينصهر في هذه الرؤية محاولا عكس هذا التزاوج، من خلال توسيع هذا البعد الإنساني في قصيدته، لتتحول صورة المشهد المأساوي من مجرد مجزرة وقعت في قرية صغيرة من قرى فلسطين لعدد مخصوص من أبناء شعب خاص، لتصبح مسألة كونية إنسانية.

ويتكئ نص درويش على اللغة السردية في محاولة هادئة منه لكشف أستار هذه الجريمة، ونقلها إلى معانيها الكونية الواسعة، ليتحول الخطاب الشعري إلى ملحمة وجودية إنسانية:

---

(١) نفسه، ص٢١٦.

كان قلبي مرة عصفورة زرقاء... يا عش حبيبي

ومناديلك عندي، كلها بيضاء، كانت يا حبيبي

ما الذي لطخها هذا المساء؟

أنا لا افهم شيئا يا حبيبي !

أوقفوا سيارة العمال في منعطف الدرب..

وكانوا هادئين..

و أداروا إلى الشرق... وكانوا هادئين.. [١]

في هذا المقطع تجد أن اللغة الشعرية المتدفقة لعبت دورها في نقل صورة الصراع نقلة نوعية من خلال تقنية السرد القصصي من نحو، واستخدام أسلوب المفارقة من نحو آخر؛ حيث تتم الجريمة الصاخبة في ظل ذلك الهدوء القاتل، أما المناديل البيضاء فتلطخ في ذلك المساء.

وواضح أن صورة الموت في هذه القصيدة- المبكرة من تجارب درويش- تنسجم مع الدفق الشعوري الثوري العميق، الذي يتحول معه الشهيد إلى كائن شفاف جميل رقيق، وهي صورة تختلف كثيرا عن صورة الموت الثقيل الذي أطل على درويش في جداريته- مثلا- كما ستبين ذلك الدراسة في صفحات قادمة:

لك مني كل شيء

لك ظلّ.. لك ضوء

خاتم العرس، وما شئت،

وحاكورة زيتون وتين

وسآتيك كما في كل ليلة

ادخل الشباك، في الحلم، وارمي لك فُلّة

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٢١٥.

لا تلمني إن تأخرت قليلا

إنهم قد أوقفوني... [١]

درويش يهدي الشهيد كل ما يملك اعترافا له بقدره؛"فإذا كان جسد الشهيد قد رحل عن الأرض التي يحبها؛ فإن ما في قلبه من عواطف أصيلة، وأفكار بسيطة ونبيلة لم ترحل ولا يمكن أن ترحل" [٢]

"وجدوا في صدره قنديل ورد، وقمر

وهو ملقى، ميتا، فوق حجر

وجدوا في جيبه بعض قروش

وجدوا علبة كبريت، وتصريح سفر

وعلى ساعده الغض نقوش"[٣]

هذه صورة فريدة لشهيد لا ينتهي مده، فطالما أن هناك مكافحاً آخر يبذل عرقه أو دمه، في الشوارع أو في السجون، أو في ميدان من ميادين العمل، فإن مد الشهادة لن ينتهي:

يا كفر قاسم !

من توابيت الضحايا، سوف يعلو

علم يقول: قفوا! قفوا!..

واستوقفوا !

لا.. لا.. تذلوا !

دين العواصف أنت قد سدّدته.

وانهال ظلّ

---

(١) نفسه، ٢١٥.

(٢) انظر، درويش شاعر الأرض المحتلة، ص٤٩.

(٣) ديوان محمود درويش، ص٢١٧.

يا كفر قاسم! لن ننام.. وفيك مقبرة وليل

ووصية الدم لا تساوم

ووصية الدم تستغيث بأن نقاوم

أن نقاوم... (١)

إن هذا التوقيع الأخير في نهاية القصيدة يؤسس لرؤية ثورية ظل درويش يؤمن بها حتى أواسط الثمانينات - تقريباً- حينما ارتج الخيار الوطني الفلسطيني، وتبدل من خلال قراءات سياسية- قدرتها المنظمة- انتهت إلى تبني خيار السلام، والدخول في العملية السلمية عبر اتفاقات بدأت في (كامب ديفد) مرورا ب(أسلو)، ولم تنته بعد.

هذه التحولات السياسية في تناول طبيعة الصراع مع العدو التي فرضت نفسها على الواقع السياسي الفلسطيني فرضت نفسها على درويش نفسه في نصوصه الأخيرة، وقد أحدثت في نفسه صراعا من نوع آخر، صراعا بين الماضي الدرويشي، والحاضر، أو المستقبل الذي يريده للقصيدة.

وأنا- هنا- لا أتحدث عن القيم الفنية الجمالية؛ فهذا موضوع آخر له مكانه في البحث، غير أنني أتحدث عن تحولات فكرية في الرؤية السياسية للصراعات التي يتناولها الخطاب الشعري.

كانت القصيدة المقاومة لدى درويش في هذه المرحلة مثقلة بالهم الوطني الثوري، وهي بهذا تعد امتدادا لحركة شعرية نشطة صبغت النتاج الفلسطيني بهذه الصبغة الوطنية؛ منذ ثلاثينات القرن الماضي؛ بعد أن وقعت فلسطين تحت نير الانتداب البريطاني، الذي مهد بدوره للاحتلال الصهيوني. وكانت أسماء شعراء فلسطين قد لمعت آنذاك، وأخذت موقعها في خريطة الأدب العربي، كشعراء مقاومة، بل

(١) نفسه، ص٢٢٠.

كشعراء مقاومين، من أمثال: إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى).

كان الصوت الثوري الصاخب يتجلى بوضوح في نتاج هؤلاء الثلاثة، وانتشرت قصائدهم بين الناس، وحفظها من حفظ من السلف والخلف، ورددها المناضلون؛ وتوارثها من بعدهم جيل بعد جيل، لتبقى رصيدا ثقافيا لكل جيل، تجلت في هذه القصائد صورة الفدائي الأول، الذي لا يلين ولا يستكين:

هو بالباب واقف والردى منه خائف[1]

وتجلت صورة الشهيد- لدى عبد الرحيم- في مشهد علوي رائع، فيه طعم التحدي، وألق التضحية:

سأحمل روحي على راحتي وألـقي بها في مهاوي الردى

فإمّا حياة تسـرّ الصـديق وإمّا مماتٌ يغيظ العـــدى[2]

هكذا تجلى الخطاب الشعري- لدى رواد الشعر المقاوم - صرخة ثائرة، وغضبا مجلجلا؛ ليرسم منهجا فريدا في القراع، على خطى كعب وحسان، وإذا كانت هذه القصائد تمثل خلاصة رأي الشعراء في طبيعة المعركة، وأبجديات الصراع؛ فإن المد الشعري لهذه المرحلة لم ينحرف عن هذا المسار التقليدي إلا في مراحل متقدمة، بعد أن اهتزت الخيارات والثوابت الفلسطينية، إثر دخول المنظمة في دهاليز الحل السلمي ومتاهاته؛ مما جعل ذلك ينعكس على النتاج الشعري.

كان درويش-في مراحله الأولى- قد ورث من أساتذته الثلاثة الحس الوطني، والنبرة الثورية النضالية، ومثل شعرهم- له- غذاء ولهيبا. و"كان هذا الجيل (جيل

(١) إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٣، إعداد ماجد الحكواتي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٢.
(٢) الأعمال الكاملة للشاعر عبد الرحيم محمود، ص٣١، تحقيق عز الدين المناصرة، دار الجليل، ١٩٨٨.

شعراء المقاومة ١٩٣٦) جيل التراث الفني والنضالي الذي تجدد شعراً وكفاحا في محمود درويش وفي جيله من شعراء المقاومة"[١]

ومن هنا، أستطيع القول إن النفس الثوري اللاهب في مقاطع درويش الشعرية-في هذه المرحلة- لا يختلف عن نفس من سبقوه، من جيل طوقان وعبد الرحيم والكرمي. ولعل السمات الفنية التي تمثلت في تلك القصائد تكشف - لنا- عن لغة خطابية ثورية انفعالية إلى حد كبير، قائمة على الصوت الواحد الذي يلقيه الشاعر من خلال خطبته الشعرية إن جاز التعبير.

أما المؤثرات السياسية التي ساعدت على تشكيل هذه الرؤية في بناء القصيدة، فقد كانت ثورة القسام قد أمدت جيل الرواد بنفس ثوري جعل الخطاب الشعري مجلجلا إلى حد كبير، لكن (نكبة عام ٤٨) أحدثت انكسارات مخيفة في جدار النفس الثوري، وحطمت الكثير من الآمال المرجوة عند الشعب الفلسطيني المحتل، وكان يمكن لهذه الهزيمة أن تتسلل إلى درويش وغيره، لكن ارتباط درويش بفكر ثوري آنذاك، وتمتعه بثقافة جيدة، جعله أكثر صلابة أمام تلك الانكسارات؛ ولعل قصيدة "الورد والقاموس" تؤكد هذا:

و ليكن.

لا بد لي..

لا بد للشاعر من نخب جديد

وأناشيد جديدة

إنني أحمل مفتاح الأساطير وآثار العبيد

و أنا أجتاز سردابا من البخور

والفلفل، والصيف القديم

---

(١) محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص٧٠.

وأرى التاريخ في هيئة شيخ،

يلعب النرد ويمتصّ النجوم

وليكن

لا بدّ لي أن أرفض الموت،

وإن كانت أساطيري تموت [١].

يتكئ النص- هنا- على فلسفة مسبقة ترفض الانصياع للواقع، وتوجه دفة الصراع من صراع الكليات إلى صراع الجدليات، صراع مع الذات المجابهة الرافضة، الذات المهددة فعلا، لكنها، وإن كانت دامعة مهددة مجروحة؛ فإنها ستنبت مقاتلا جديدا يكمل المشوار.

إن المد الثوري ما زال قائما في تحديد هوية النص، عبر فلسفة الرفض، وتجديد الأمل، بل لعل النص الجديد الذي يبحث عنه الشاعر في السطور: الرابع والخامس والثاني عشر؛ هو ما تجدد في رحلة الكفاح المتواصل. ومن هنا، كان لا بد لدرويش أن يرفض الموت أذا كانت أساطيره تموت، وصورة اليأس التي عمقت سوداوية المشهد في قوله:

إنني أبحث في الأنقاض عن ضوء، وعن شعر جديد

آه.. هل أدركت قبل اليوم

أن الحرف في القاموس، يا حبي، بليد

كيف تحيا كلّ هذي الكلمات!

كيف تنمو؟.. كيف تكبر؟

نحن ما زلنا نغذيها دموع الذكريات[٢]

---

(١) ديوان محمود درويش، ص١٧٩

(٢) نفسه، ص ١٨٠.

بل إن درويش قد صرح بذلك- في حديث له مع الكاتب اللبناني "محمد دكروب" نشر في "مجلة الطريق" عام ١٩٦٨- إذ يقول: "أدبيا لم تخلق حرب حزيران تأثيراً مفاجئا، ولم تقلب أفكاري رأسا على عقب، ولم تحطم قيمي كما فعلت، ومن الخير أنها فعلت بالكثيرين من الشعراء خارج بلادي، لم أكن جالسا في برج حمام لكي تقنعني بمثل هذا الدليل الفادح على ضرورة النزول إلى الشارع. ولكنها كانت كاشفة جارحة. وأضافت، لكن لم يصدق حتى ذلك الحين برهانا جديدا ضرورة ممارسة العمل والفكر الثوريين الحقيقيين، وعلى أن الأدب ليس سلعة أو متعة. وهذا ما كنا نؤمن به حتى النخاع، قولا وعملا، وما زلنا بعد حزيران اشد إيمانا"(١)

غير أن الواقع العربي المأساوي لم يمنع هذا الشاعر المتفائل من أن يتخلله شيء من خيبة الأمل، وقد بدا ذلك واضحا في ديوانه "آخر الليل" الذي صدر عام ١٩٦٧م، وحمل عناوين قاتمة تدل على الندب والحزن، من نحو: الجرح القديم، وأغنية حب على الصليب، وخارج من الأسطورة، والورد والقاموس، وكبر الأسير. وفي هذا الديوان يجدر بالقارئ أن يقف على قصيدة (ريتا والبندقية) التي تمثل نمطا آخر من أنماط الصراع، و(ريتا) ربما كانت فتاة حقيقية عرفها الشاعر في صباه، وإن كان قد أنكر حقيقة وجودها في ذاكرته.

غير أن القصيدة تكشف عن رؤية فكرية للصراع، يتزاوج فيها العاطفي مع السياسي، فريتا أمل الشاعر وغايته المنشودة المستحيلة، يتأملها بصمت، يرسم ملامحها بريشة فنان في معبد مقدس. وينفتح الخطاب الشعري في هذه القصيدة على ثنائيات متعددة: الأنا والآخر، المذكر والمؤنث، الفلسطيني واليهودي، الحب والكره، السلام والمقاومة:

بين ريتا وعيوني بندقية

---

(١) درويش شاعر الأرض المحتلة، ص٩٢.

والذي يعرف ريتا ينحني ويصلي

لإله في العيون العسلية[1]

يذكر الشاعر(ريتا) مثلما يذكر العصفور غديره، لكن (ريتا) قتلت على حد تعبير الشاعر بنار البندقية؛ فأي بندقية تلك التي هدمت حلم الشاعر ونسفته لتتبخر ريتا وتصبح سرابا؟ يتعمق الصراع في ذات الشاعر من خلال البنية السردية، وأسلوب الاستفهام الإنكاري أحيانا، والتعجب، ويغلق هذا الخطاب على صمت قمري، هاجر في الصبح بعيدا ليكنس كل المغنيين، ويكنس ريتا، وتبقى البندقية عاملا من عوامل التفرقة بين الثنائي الإنساني الذي مثل حلما لم يكتمل لدرويش الشاعر أو درويش الإنسان.

ومن القصائد الأخرى التي تستوقف القارئ وهو يتناول هذا النمط من الصراع، قصيدة" سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا"؛ هذه القصيدة يمكن اعتبارها تتويجا لمرحلة فنية ما، أو بداية لمرحلة فنية أخرى؛ فهي من الناحية التاريخية جاءت في بداية السبعينات، فهي من قصائد ديوان"احبك أو لا أحبك" الصادر عام ١٩٧٢م، فهي من هذه الزاوية تقع ضمن النمط الدرويشي القائم على النص الثوري المقاتل، تنتمي إلى عالم درويش الملتزم بقضيته، إلى درويش صوت الجمهور، ونبض القضية، فهي بهذا سابقة لذلك التحول الذي طرأ على النتاج الدرويشي في مرحلة الثمانينات، عندما بدأ الخطاب الشعري عند درويش يرتد إلى الذات باحثا عن الهالة الشعرية، وهموم الأنا على حساب أنا الجمع أو أنا القضية.

تنهض هذه القصيدة بشكل واضح على عنصر المفارقة والسخرية، والتكثيف الدلالي والرمز؛ حيث ينفتح الخطاب الشعري على جمل قصيرة ذات قيم رمزية متعددة:

---

(١) ديوان درويش، ص١٩٢.

يجيئون

أبوابنا، البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى الله[1]

وينشد ذهن القارئ إلى هذا الإدهاش الذي تحدثه كلمة (يجيئون) فيبحث عن إحالة لضمير الجمع، من هم الذين يجيئون عبر البحر؟! ثم ما دلالة "المطر" و"الله" في هذا السطر الشعري. ثم تبدأ العبارة الرمزية تتفكك ذاتيا من خلال عنصر التكرار:

فاجأنا مطر ورصاص.

هنا الأرض سجادة، والحقائب غربة! يجيئون[2]

إن المجاورة بين المطر والرصاص- هنا- في حالة من التشابه والتشابك ينقل الخطاب إلى عالم الصراع، لكن إصرار الشاعر على تكرار كلمة "يجيئون" دون إحالة محددة يعطي النص بعدا رمزيا آخر، ويضيف إليه شيئا من التهويل أو التشويق، تهيئ المشهد الشعري لتوسيع أفق الصراع، أو تعميقه.

وهنا يأتي السؤال الدرامي للكشف عن درامية الحدث التي حملتها تلك القيم الرمزية السابقة الموغلة في الإبهام والخصوصية:

وماذا حدث؟

أنت لا تعرف اليوم. لا لون. لا صوت. لا طعم.

لا شكل.. يولد سرحان، يكبر سرحان[3]

نحن- هنا- أمام مشهد أو سيناريو لبناء شخصية درامية، هي شخصية سرحان، لكن عبارة"يجيئون" ما زالت دالا يستدعي مدلولا غائبا أو مرجأ؛ فهل تتابع الهجرة

---

(١) نفسه، ص٤٤٥.

(٢) نفسه، ص ٤٤٥.

(٣) ديوان درويش، ص ٤٤٥.

اليهودية التي كانت سببا في نشوب الصراع وتفاقم المأساة هي التي خلقت هذا الواقع[١]

سرحان يبدأ في رسم معالم صورة قاتله، ثم يمزق صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا، ثم يرتاح سرحان، ولكن هل ارتاح سرحان فعلا؟

إن سرحان هذا يولد بلا طفولة، وبلا فرح، يكبر ويتشرد، لا يشرب إلا خمرة قاتلة.

بعد هذا السرد الحكائي المكثف، في لغة شعرية مجازية ينتقل درويش إلى تقنية الحوار الدرامي، وأسلوب المفارقة.

سرحان! هل أنت قاتل؟

ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه، ثمّ تهرب

ذاكرة من ملف الجريمة.. تهرب.. تأخذ

منقار طائر.

وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر

وسرحان متّهم بالسكوت، وسرحان قاتل[٢]

سرحان الذي مزق صورة قاتله مثقل بالألم والمرارة، يرجع إلى الماضي السحيق، يرسم مشهد الجريمة الحقيقية، فلا يسعه إلا أن يصمت، وتأتي عبارة "سرحان قاتل"، هنا، شديدة الوطأة، مثقلة بكل دلالات القسوة، لكن هذا الاسترجاع للماضي من خلال هروب الذاكرة من ملف الجريمة يجعل المشهد الدرامي أكثر عمقا، وأبلغ أسى، حيث ينساب شريط الذكريات-عند سرحان- عن طريق تيار الوعي والارتداد، فيرسم بدايات الجريمة الحقيقية وآثارها في ضياعه وتشريده، ثم خطوته الحاضرة في القتل.

---

(١) د. احمد الزعبي، الشاعر الغاضب، ص٩٦، ١٩٩٥.
(٢) ديوان محمود درويش، ص٤٤٦.

وهنا، تصبح كلمة "قاتل" تحمل بعدا ثنائيا يتشكل من منظورين اثنين: منظور القاضي الصهيوني الذي حكم عليه بهذه العجالة، ومنظور سرحان نفسه الذي عاش التجربة من بدايتها، وعرف خلفيات المشهد الدرامي، ليعطي الصورة كاملة"ويؤسس لتاريخ الصراع والعذاب، ومن هنا يتحول سرحان إلى رمز جمعي للشعب المضطهد الذي يعاني ويتوجع بشكل مستمر"[١]

يدان تقولان شيئا، وتنطفئان

قيود تلد

سجون تلد

مناف تلد

ونلتف باسمك[٢]

تتجلى جمالية المفارقة-هنا- في قدرتها على كشف ما تخفيه الكلمات الرمزية، وذلك بعد أن ترتبط هذه التقنية بتقنية الارتداد لكشف ذكريات الماضي، والوقوف على حقيقة الصراع التي تكشف بدورها زيف الادعاء الصهيوني، بل إن النسق التعبيري لا يستكمل هنا إلا بعد أن يوظف الشاعر تقنيات أخرى ذات علاقة لصيقة بالمفارقة: كالسخرية، والتضاد، فكيف لسرحان أن يعرف الحب في عالم يغص بالسجون والمنافي والقيود والموت والتشريد!!!!:

ما كان حبّا[٣]

يعرف سرحان -انطلاقا من مشهد القتل والتشريد- أن أمته التي كانت قوية صارت دخانا وخرابا، وساحات حرب وأسى، يعرفها معرفة تامة من خلال معايشته

---

(١) الشاعر الغاضب، ص ٩٦.

(٢ ديوان محمود درويش، نص٤٤٦.

(٣ نفسه، ص٤٤٦.

اليومية لها، لكنه يعرف- أيضاً- أن القيود القديمة ستصبح أساور ورد أو بكارة في المنافي الجديدة وتلتف حول سرحان واسمه:

ونعرف، كنا شعوبا وصرنا حجارة

ونعرف كنت بلادا وصرت دخان ونعرف أشياء أكثر

نعرف، لكنّ كل القيود القديمة

تصير أساور ورد

تصير بكارة

في المنافي الجديدة[١]

ثم يعود درويش إلى الحوارية المباغتة التي تنقل القارئ إلى قاعة المحكمة حيث الأسئلة الخاطفة والأجوبة السريعة:

ما اسمك؟

- نسيت.

وما اسم أبيك؟

- نسيت

وأمك؟

- نسيت[٢]

سرحان الذي يمثل الرمز أو صورة الفلسطيني التائه في المحيطات، المتحرك نحو المنفى، نحو البحر، نحو المقهى بلا وطن، دائم الهروب إلى الذاكرة إلى الماضي، من غرفة التحقيق إلى واقع الصراع، هذا الارتداد يزيدنا معرفة وإلماما بطبيعة الصراع، وحقيقة المأساة، يتحول سرحان في ثنايا الخطاب الشعري إلى قاض يحاكم جلاديه، ويصرخ فجأة:

---

(١) ديوان درويش، ص٤٤٧.
(٢) نفسه، ص٤٤٧.

ـ لماذا أكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا؟

ـ لماذا شربتم زيوتا مهرّبة من جراح المسيح؟

وسرحان متّهم بالشذوذ عن القاعدة[١]

تيار الوعي وحده الذي تحرك- هنا- بحرية عبر المكان والزمان، لينقل الخطاب إلى تفاصيل المعركة، ومفردات الصراع، فقضية سرحان هي قضية الجمع، قضية الماضي، قضية الحاضر والمستقبل. وإذا كان تيار الوعي كشف لنا عن حيثيات الصراع وحقائقه، من خلال حركة الزمان الارتدادي في ذاكرة سرحان؛ فان هذه الذاكرة تحتفظ بتداعيات أخرى من شانها أن تعمق هذا الصراع وتشعبه. هذا التيار يكشف عن خيوط جديدة في مأساة سرحان، تجعل الذين ساهموا في ماساته أكثر من طرف؛ ولكن مشهد التداعي يسرده الراوي هنا عن طريق صوت الجماعة، وهنا يعود سؤال الإحالة إلى من يعود الضمير في" رأينا" حينما يقول:

رأينا أصابعه تستغيث. وكان يقيس السماء بأغلاله

زرقة البحر يزجرها الشرطيّ، يعاونه خادم آسيويّ،

بلاد تغّير سكانها، والنجوم حصى

و كان يغنّي: مضى جيلنا وانقضى.[٢]

لكن هذا الغناء المحموم الذي يبشر بنهاية وخيمة لماض مشرق، يتبعه تكثيف دلالي، ومفارقات درامية تصل إلى أغوار الصراع النفسي الذي يندمج مع عوامل الصراع الخارجي المشكلة لعالم سرحان المأساوي. وهنا تجد درويش قد نقل سرحان من جو المحكمة، إلى جو آخر شبيه، ولكن السائل -هنا- "نحن"، التي أجرى الشاعر السرد على لسانها، مستخدما تقنية الحوار الدرامي:

سألناه: سرحان عم تساءلت؟

---

(١) نفسه، ص٤٤٨ .

(٢) نفسه، ص٤٤٨.

قال: اذهبوا، فذهبنا

إلى الأمهات اللواتي تزوّجن أعداءنا.

و كنّ ينادين شيئا شبيها بأسمائنا.

فيأتي الصدى حرسا

ينادين قمحا

فيأتي الصدى حرسا

ينادين عدلا

فيأتي الصدى حرسا.

ينادين يافا

فيأتي الصدى حرسا

و من يومها، كفت الأمهات عن الصلوات وصرنا

نقيس السماء بأغلالنا(١)

انغلق هذا المشهد على مفارقة عجيبة؛ حين تحول المد الكوني في علاقة الأرض بالسماء، من خلال حسبة رياضية، يقاس من خلالها أفق الحرية بالأغلال، كناية عن واقع الكبت والحرمان ونهاية الأمل في تحقيق حلم الحرية المنشود. ويعطي درويش سرحان قدرات فائقة في رسم ملامح أمته من خلال هذه التقنيات المستخدمة، ففي إشارة درويش" الخادم الأسيوي" التي وردت على لسان سرحان" دلالة على حالة هذه الأمة التي قبلت الدنية واستجابت لمطلب العبودية. غير أن لهذه القيم الرمزية الإشارة خصائص أخرى تقدمها اللغة الشعرية؛ إذ نراها مكثفة مثقلة بدلالات التوتر النفسي، مما يعمق الصراع وينقله نقلة نوعية إلى الجو الدرامي المطلوب كتقنية

---

(١) ديوان درويش، ، ص٤٤٩.

جمالية، واقرأ معي هذا المشهد الذي كثفت فيه العبارة الشعرية، وحملت قيما رمزية إشعاعية كثيرة ومتراكمة تساعد في تطوير الصراع وتعميقه:

شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان)

ورائحة البن جغرافيا

و ما شرّدوك.. وما قتلوك.

أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص

و لست شريدا.. ولست شهيدا.. وأمك باعت

ضفائرها للسنابل والأمنيات: (و فوق سواعدنا

فارس لا يسلم (وشم عميق). وفوق أصابعنا

كرمة لا تهاجر (وشم عميق)

خطى الشهداء تبيد الغزاة

(نشيد قديم)

و نافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي.. وأرجع

(حلم قديم- جديد)

شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان).

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد

و رائحة البن صوت ينادي.. ويأخذ

رائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود).

ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزا ريب ينكمش

الماء يوما ويبقى الصدى.[١]

وبالإضافة إلى التكثيف، وتراكم الصور المركبة، فقد لجأ الشاعر إلى خاصية التوليد؛ أي الانتقال من صورة إلى صورة، ليشكل سلسلة مترابطة، سلسلة مشهدية متحدة، تلعب كلها دورا في التكثيف الدلالي، والبناء الدرامي، إضافة إلى أدوات الرابط والتكرار، التي جعلت هذه السلسلة متواصلة ومنسجمة مع سياق القصيدة العام؛ فسرحان"تائه جوال في بلاد الله، ويسمع أن المحتل يطمس معالم وطنه، يغير شوارعه ويهدم تراثه وحضارته، وتاريخه وسرحان يشرب القهوة"[٢]، في مفارقة عجيبة تستكمل مشهد الألم والأسى، ورائحة القهوة السرحانية تلاحقه حيثما حل وارتحل.

رائحة الجغرافيا تنقل الصراع من صراع شخصي إلى صراع جغرافي، ويأتي حضور الوطن- هنا- كمفردة لتؤكد سياسة القضية، ويستخدم الشاعر بعض أسماء الإشارة لتحديد جغرافية المكان ورسم حدود الصراع، يأتي الوطن ليصرخ في وجه سرحان صرخة عتاب، تبكيه يشكو إليه ويتضرع:

هنا القدس.

يا امرأة من حليب البلابل كيف أعانق ظلي

وأبقى؟

خلقت هنا.. وتنام هناك

مدينة لا تنام وأسماؤها لا تدوم. بيوت تغيّر

سكانها. والنجوم حصى.

وخمس نوافذ أخرى، وعشر نوافذ أخرى تغادر

حائط

(١) ديوان درويش، ص٤٥٠.

(٢) الشاعر الغاضب، ص١٠٦.

وتسكن ذاكرة.. والسفينة تمضي.(١)

أما المرحلة الثانية، التي تستحق أن يقف عليها الباحث- من خلال رؤية درويش الذاتية للصراع الخارجي، وتقنياته الفنية في رسم معالمه- فهي مرحلة ما بعد خروجه من لبنان، ودخول المنظمة في مفاوضات مباشرة مع المحتل، واندلاع الانتفاضة الفلسطينية على الأرض.

فدرويش كان له موقف غير معلن من هذه المفاوضات، لكن يبدو أن قصائده كشفت عن هذا الموقف من خلال نأي القصيدة عن تناول الموضوع السياسي بالصفة الثورية، لكن درويش لم يترك الخطاب السياسي الشعري، بل لجأ إلى تقنيات أخرى ساعدت على تناول الموضوع السياسي بعيدا عن مؤثراته الواقعية، فقد دخلت الأساطير والرموز كتقنيات أساسية في نصوصه المحدثة، وبدأ البعد التاريخي في الصراع يأخذ شكل الحوار السياسي أكثر من فضح تجلياته كما كان سابقا، وسأقف، على قصيدتين فقط، هما: "عابرون في كلام عابر" و"حالة حصار".

وقبل البدء في تناول القصيدة الأولى يمكن القول: إن هذه القصيدة سيتم تناولها من خلال ثلاث قضايا مهمة في نظري، وهي:

النص والمتلقي وعلاقة ذلك بالصراع.

القيم الرمزية والأسطورية.

القصيدة وعلاقتها بالتجربة الشعرية الدرويشية وتحولاتها.

فيما يخص علاقة النص بالمتلقي، فقد جوبه نص درويش" عابرون في كلام عابر" بأربعة نماذج من القراء، يمثل ثلاثة منهم القراءات السياسية الانفعالية، المتعددة للنص المقاوم، أما القارئ الرابع فهو الناقد المتجرد، الذي يتعامل مع بنية النص، وهو المطلوب في بحثنا هذا.

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٤٥١.

والمتلقون الثلاثة هم: القارئ الإسرائيلي، ثم القارئ العربي، ثم درويش نفسه، ولن اسمي هذه القراءة الأخيرة القارئ الضمني، لأني أتحدث -هنا- عن جدلية أو إشكالية التبني، وتعامل الشاعر مع نصوصه عندما يثار حولها جدل ما، لا عن طريقة التلقي الجمالي، فتلك قضية أخرى. بل عن طريق الصراع السياسي الذي سيوجه النص وجهة دلالية، تخضع لمزاجية القارئ أكثر من خضوعها لأفق التوقع الذي تفرضه البنية اللغوية للنص.

لقد أثار نص درويش - الذي واكب اندلاع الانتفاضة الأولى- ردود فعل متباينة تمثلت- كما أشرت- في تعدد أنماط القراءة والقارئين؛ فعلى المستوى السياسي الإسرائيلي اعتبرت هذه القصيدة تجاوزاً لكل الخطوط الحمراء المفترضة في شاعر معتدل، يمثل منظمة التحرير الفلسطينية، التي تربطها بالجانب الإسرائيلي علاقات طيبة، تمثلت في اتفاقات السلام، التي كانت قد بدأ تنفيذها على الأرض. "فهذه القصيدة من زاوية المتلقي الصهيوني نص محرم بامتياز، لذلك فقد شغل الرأي العام الإسرائيلي وأثار ردود فعل عنيفة من طرف كل القراء الصهاينة، حتى أولئك الذين يحسبون على اليسار، والذين كانوا يرفعون شعارات السلم والتعايش مع الفلسطيني الذي سلبت منه أرضه، لم تتسع صدورهم لمعاني هذه القصيدة، فرفضوها بقوة وسموها تسميات عدة من بينها: القصيدة المسمومة، والقصيدة الخطيرة، والقصيدة الحاقدة، والمتعطشة للدم، والمعادية لإسرائيل، كما وصف محمود درويش- من طرف اليهود المستقرين في أوروبا وأمريكا، والمتعاطفين معهم- بكونه شاعرا إرهابيا، كما وصف بالعنصري المعادي لليهود، والناطق الرسمي باسم القتلة، والمحرض على الكراهية العرقية. هذه عينة فقط من النعوت التي ألصقت بالشاعر وبقصيدته، وهي وحدها تكشف عن درجة التوتر الذي سببه هذا النص للقارئ

الإسرائيلي، وعن حدة العنف الذي تم تصريفه، من أجل مواجهتها وقراءتها بشكل ينزع عنها قيمتها الأدبية التي لا يمكن نكرانها. "[١]

أما القراءة السياسية لهذه القصيدة من خلال مستويات تمثل القيادة الصهيونية يعطيها بعدا مختلفا في دلالات الصراع المحتملة، ولعلي أقف على واحدة من هذه القراءات، وهي قراءة (شامير) - رئيس وزراء الدولة العبرية -آنذاك-، هذه القراءة السياقية تدخل- في رأيي- في تحديد طبيعة الصراع الخارجي الذي يحدثه النص من خلال فرضية التأويل المحتملة لدى القارئ المتلقي، عند تنوع زوايا القراءة؛ فتتنوع بذلك إشعاعات الدلالة، وهنا يكون أفق التوقع أو الإرجاء هو المحدد الأساس لهذه القيم الدلالية، التي تفرض نفسها على النص.

لقد كشفت قراءة رئيس الوزراء الإسرائيلي- آنذاك- (إسحاق شامير) لهذه القصيدة عن لون جديد من ألوان النقد السياسي في تحديد اثر الصراع الدرامي الذي تفرضه القصيدة، حينما تقرأ قراءة سياسية بحتة، بعيدا عن جماليات التلقي، التي تحدث عنها أصحاب مدرسة التأويل والتلقي، وقد عملت هذه القراءة- التي جاءت على شكل تعليق من (شامير) - على توجيه القراءة نحو التصعيد بدل المهادنة، التي سلكتها بعض الأصوات الأخرى، بحيث- ومن خلال تدخله هذا، وبقراءته للقصيدة بوصفها دعوة إلى القضاء على (إسرائيل) - وضع المجتمع الإسرائيلي في وضع شبيه بمن يرفع في وجه الجميع شعار من ليس معي فهو ضدي. وبما أن الأمر يتعلق بحياة أو موت الكيان الصهيوني وبوجوده أو عدمه، فقد انخرط الجميع في تبني قراءة (إسحاق شامير) الذي ألقى كلمة أمام الكنيست الإسرائيلي قال فيها:

"إنه من الواضح أن السلام ليس هو ما يريده المنتفضون، ومن يوجهونهم ويساندونهم، ليس من الضروري أن يكون المرء كاهنا لكي يتبين نواياهم، وعلى كل،

(١) راشد الدريشي، صراع التأويلات" عابرون في كلام عابر"ص٢٤، العرب الأسبوعي، ٢٠٠٩/١/١٠.

فإن التعبير الدقيق عن الأهداف التي يراد تحقيقها من طرف جماعات القتلة المنتظمة تحت الغطاء المسمى منظمة التحرير الفلسطينية، تم تقديمه من طرف محمود درويش أحد شعرائهم ووزير الثقافة المزعوم للمنظمة، والذي لا يسعنا إلا أن نتساءل كيف أمكنه اكتساب سمعة المعتدل، ليعلق بعد ذلك قائلا: "كان بودي قراءة هذه القصيدة أمام البرلمان، لكنني لا أريد أن أمنحها شرف الدخول إلى أرشيف الكنيست" ليصف بعد ذلك القصيدة بأنها بليدة والشاعر بأنه مشبوه وبأنه لم يقف عند حد مطالبة اليهود بمغادرة البلد بل بحمل موتاهم معهم. "(١)

هذه القراءة (المتطرفة)، من قبل القارئ الصهيوني، جوبهت بقراءة أخرى ليست أقل تطرفا، من قبل القارئ العربي، الذي اعتبر القصيدة فتحاً قريباً، ونصراً مؤزراً، وكلمة (متطرفاً) - هنا- لا تعني خللا في الاستجابة بالقيم الدلالية للنص، ولكنها تعني وقوعها ضمن دائرة النقد السياسي، وهي بهذا المعنى تشترك مع القراءة الأخرى باعتبارها قراءة سياقية سياسية في مجابهة قراءة سياقية وسياسية أخرى.

ولعل القارئ العربي قد قبل هذه القصيدة واستجاب لها باعتبارها نفسا ثوريا يجدد طبيعة النصوص الدرويشية التي اعتاد عليها منذ "أوراق الزيتون"، و"عاشق من فلسطين" حتى لحظة ميلاد هذه القصيدة؛ لذا فإن هذه القراءة لا تدخل أبدا ضمن معطى جمالي، ولكنها ستشكل طرفا من الأطراف التي أحدثها الأثر الجمالي للقصيدة في تكوين جبهتي الصراع: العربية والإسرائيلية، أما النص ذاته فسينبئ عن هذه الجدلية من خلال بنيته التكوينية، وستلعب التقنيات الفنية التي سيتناولها الباحث دورها في إبراز هذا الصراع المفترض؛ ذلك الصراع الدرامي الذي ولد الصراع السياسي في فضاءات النص عند المتلقي.

---

(١) راشد الدريشي، صراع التأويلات" عابرون في كلام عابر، ص٢٤.

أما قراءة درويش- نفسه- لهذا النص بعد أن أثير حوله جدل، فهي قراءة تقع ضمن دائرتين: دائرة الالتزام والاستجابة من نحو، ودائرة صدق التجربة وعلاقة القصيدة بصاحبها من نحو آخر.

وتتمثل هذه القراءة في أراء درويش المعلنة تعليقا على قصائده التي تثار حولها الأسئلة، أو في إجراءاته العملية لحذف أو إضافة أو تغيير بعض المقاطع في نصوص محددة؛ استجابة لثورة الأسئلة تلك، وفي هذا السياق يستحضر المرءُ بعض المقابلات التي أجريت مع الشاعر لإيجاد تفسير لهذا الحذف، فإنه يكرر مقولة الشاعر التي وردت في المقابلة التي أجراها معه عباس بيضون، وكانت نشرت في العدد الثالث من مجلة"مشارف"الصادرة في حيفا في تشرين الأول من عام ١٩٩٥، وفيها يقول درويش: "ليس للشاعر أن يقدم برامج سياسية للقارئ". وهذا التمييز يسمح لي بإعادة النظر في قصائد كتبتها، وقصائد أكتبها الآن. بإعدام قصائد كاملة بحثاً عما أسميه الخلاص الجمالي من الأزمة التاريخية المعاصرة.

هذا الذكاء الدرويشي في الهروب من أزمة الاستجابة- في رأيي- لم يقتصر على قصيدة "عابرون"، بل ورد في غير واقعة؛ إذ نراه يقول: "لا أخجل من طفولتي الشعرية، ولكن الطفولة شيء، والمراهقة شيء آخر، وهذا هو المبرر الوحيد لإقدامي على قطع بعض أجزاء من جسدي الشعري..."[١] كل شاعر يرتكب الكثير من الحماقات. هذه المراجعة ليست مرفوضة أو مستهجنة، بل هي سمت لكل الشعراء، لكن هل يجوز للناقد أن يغفل سياقات التبرير؛ ليقبل من الشاعر ما يريد، وهو يعلم أن النص واقع في لهيب الجدل السياسي كما بينت سابقا.

وما يخص قصيدة "عابرون في كلام عابر" فقد تم حذفها من أعماله الكاملة، لأسباب يعرفها القارئ، لكن درويش رفض هذه الأسباب وقرر أن يحسم الجدل من

---

(١) ورد هذا الكلام في مقدمةً لأعماله الكاملة الصادرة عام ١٩٨٧ عن دار العودة، ص٨.

خلال تعليقه "لم أدرج عابرون في كلام عابر في مجموعة شعرية لحرصي كما قلت دائماً على تخليص الشعر مما ليس شعراً. أعني مما ليس في صلب العملية الشعرية. وتمييز النص الشعري مما يرسم له من وظائف اجتماعية، أي تخليص الشعر من السياسة المباشرة، دون أن ننسى أن ليس في الوسع قراءة نصي الشعري، بشكل عام، من دون الرجوع إلى مستوى سياسي"(١)، فأهمية هذا التعليق تكمن في طريقة التلقي للقصيدة بعيدا عن المنحى الجمالي. وان كان درويش حاول ربط هذه القضية بالموضوع الجمالي، لكن استحضار القراءات الثلاث السابقة: القراءة الصهيونية، وقراءة الجمهور العربي، وقراءة درويش نفسه، ووضعها في سياق واحد يجعل الناقد الحصيف، يصر على وضع هذه القراءة ضمن القراءة السياسية، حتى وان صدرت من شاعر كبير مثل درويش.

أما القراءة النقدية الرابعة لبنية الصراع- وان كانت منعزلة عن سياقها السياسي، الذي أحدث التنوع في القراءات السابقة- فإنها سترتبط بالقراءات السابقة من حيث إنها أسست للأثر الفني المشكل لتلك القراءات السياقية.

وأول اثر بنيوي لإحداث درامية الصراع، يتمثل في العنوان نفسه؛ فالعنوان"عابرون في كلام عابر" يقرأ بطريقتين من خلال دلالة اللغة؛ فالعبور-، وان كان انتقالاً عبر المكان والزمان، إلا أن ارتباطه بالضمير الذي يحيل إلى اليهود- يذكرنا بما تشير إليه كلمة عابرون من دلالتها على العبرانيين، فالعبرانيون" ارتبطوا بفكرة العبور أكثر من مرة، ولعل قصة الضياع في سيناء واحدة من تلك المشاهد التي تشير إلى نمط العبور عندهم، فهو عبور مؤقت لا يخلف حضارة، وهنا يبدأ

(١) عادل الأسطة، محمود درويش، تخليص الشعر مما ليس شعراً، جامعة لنجاح الوطنية، ربط المقال: http: //www. najah. edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/77. doc

البعد التاريخي الذي فرضته القيمة الرمزية في العنوان تشكل استراتيجيات الصراع في بناء القصيدة.

أما النص المعرفي الذي تشكلت منه مقاطع القصيدة، فقد اعتمد على تقنيتين مهمتين لتشكيل البنية الدرامية، وهما: الحوارية والأسطورة. وتكون من أربعة مقاطع صدرت بلازمة شعرية تكررت مع بداية كل مقطع "أيها المارون بين الكلمات العابرة"؛ يكاد يكون واحدا من النصوص المميزة التي ينكشف فيها الصراع عن رؤى ثقافية بعيدا عن قعقعة السيوف، وأزيز الرصاص.

ويتكئ النص الشعري- أيضاً- على الجمل الطلبية من نداء وأمر على وجه التحديد؛ ليتشكل الحدث الشعري وفق رؤية يطالب بها الشاعر بعيدا عن القص السردي الذي تفرضه الجمل الخبرية المتكئة على الفعل الماضي.

أما حوارية النص، فتنطلق من خليط يصنع صورة كلية من النص، ثم تتجزأ هذه الصورة إلى صور جزئية دون أن يفصل الصورة الكلية عن جزئياتها، هذا الخليط يتشكل من خلال ذلك الوهم الذي يعيشه اليهود، وتأتي أسطورة العجل المقدس إلههم المعبود لتجسد هذا الانحراف، وذلك الوهم المفضي إلى فساد في التصور، وفساد في السلوك.(١)

أما المرجعية التاريخية التي بنى عليها درويش نصه، فهي مرجعية تتكئ إلى غير نص ديني يمثل الإسلام واحدا منها؛ حيث وردت إشارات عديدة لقصة اليهود وعبادتهم للعجل، وذلك من مثل قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ جَآءَكُم مُّوسَىٰ بِٱلْبَيِّنَٰتِ ثُمَّ ٱتَّخَذْتُمُ ٱلْعِجْلَ مِنۢ بَعْدِهِۦ وَأَنتُمْ ظَٰلِمُونَ ﴿٩٢﴾ وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَٰقَكُمْ وَرَفَعْنَا فَوْقَكُمُ ٱلطُّورَ

(١) في هذا، سيد قطب، في ظلال القرآن، ص ١٣٦٦، دار العلم للطباعة والنشر، جدة، ط١٢، ١٩٨٦، مجلد ٣، ١٣٧٦.

خُذُواْ مَآ ءَاتَيۡنَٰكُم بِقُوَّةٖ وَٱسۡمَعُواْۖ قَالُواْ سَمِعۡنَا وَعَصَيۡنَا وَأُشۡرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ ٱلۡعِجۡلَ بِكُفۡرِهِمۡۚ قُلۡ بِئۡسَمَا يَأۡمُرُكُم بِهِۦٓ إِيمَٰنُكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ﴿٩٣﴾ [البقرة: ٩٢].

أما المرور بين الكلمات العابرة التي جاءت من خلال الأسلوب الطلبي" أيها" كفاتحة للخطاب الشعري، فقد عملت على توسيع دلالات الصراع وانفتاحه على إشارات الزمان والمكان والفكر معا، ثم جاءت أفعال الأمر في السطور الأربعة اللاحقة، لتلقي بثقلها في معركة المثاقفة؛ حيث يطالب الشاعر هؤلاء المارين بأن يحملوا أسماءهم وينصرفوا، وأن يسحبوا ساعاتهم من وقت الشاعر وينصرفوا، ويسرقوا ما شاءوا وينصرفوا، ولكنهم سيدركون- حينئذ- أنهم لن يعرفوا كيف يبني الحجر من أرض الشاعر سقف السماء:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أسماءكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا

وخذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

و خذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء(١)

هذا الحجر الصلب الذي يبني حضارة شامخة للفلسطيني، جسد واقع الصراع وحتميته، إذ لا يمكن أن يهزم صاحب الأرض، مهما كان السيف حادا، وسيبقى هؤلاء المتغطرسون عابرين في كلام عابر، وستتشكل جدلية الصراع من خلال

---

(١) محمود درويش، عابرون في كلام عابر، ص٤١، "مقالات مختارة"، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء.

المفارقة المبنية على ثنائية المقابلة؛ السيف في مقابلة الدم، والفولاذ والنار في مقابلة اللحم، والدبابة في مقابلة الحجر، وقنبلة الغاز في مقابلة المطر، ولكن جدلية هذا الصراع ستنتهي بأن يأخذ الغاصبون حصتهم من الدم الفلسطيني وينصرفوا، ويبقى أصحاب الحق يحرسون ورد الشهداء ويعيشون كما شاءوا:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

منكم السيف- ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنار- ومنا لحمنا

منكم دبابة أخرى- ومنا حجر

منكم قنبلة الغاز- ومنا المطر

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء

فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاء راقص.. وانصرفوا

وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء

و علينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء[١]

إن البنية الدرامية القائمة على تعميق الصراع، من خلال عقد حوارية بين طرفين تتطور تطورا ملحوظا من خلال طبيعة التشكيل الهندسي المعماري، الذي اختاره درويش لبناء نصه عبر المقاطع الأربع، ففي المقطع الثالث يتحول المارون بين الكلمات العابرة كغبار مر، ويبدأ النص يؤسس لرؤية الشاعر التي تجعل من حقه أن يعمل في أرضه ما يشاء، فيربي القمح ويسقيه من ندى الأجساد، وإذا كان هذا لا يرضي أعداءه، فإن ارتباط الشاعر بخصوصيات الأرض" الحجر والحجل" ينسف

---

(١) محمود درويش، عابرون في كلام عابر ، ص٤٢.

وهم الماضي القائم على زعم لا واقعي، والحاضر القائم على جريمة يبررها منطق القوة لا قوة المنطق.

وهنا تدخل الأسطورة الأولى كمشكل أساس لتعميق الصراع الحضاري بين أصحاب الأرض الراسخين فيها، والعابرين عبورا مؤقتا. يتشكل ذلك كله من خلال أكذوبة الهيكل، أو رمز الهدهد مما يجعل المستقبل المحتوم من نصيب الشاعر ومن يمثلهم:

فخذوا الماضي، إذا شئتم إلى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إن شئتم

على صحن خزف

لنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبل ولنا في أرضنا ما نعمل[١]

أما المقطع الأخير فهو مكتنز دلاليا، تتكثف فيه العبارة الشعرية، وتأخذ أبعادا محددة من خلال أسطورة العجل المقدس، هذا العجل لم يكن سوى أوهام تكدست في حفرة لا يمكن لها أن تهزم الواقع مهما كان نازفا حزينا، ولذا فقد آن الأوان لذاكرة الواهمين أن تقف عند حدود الواقع، فتعيد عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس، آن لهؤلاء العابرين بأن يتوقفوا عن ممارسة العبور الوهمي، ويقيموا إقامة أينما شاءوا بعيدا عن هذه الأرض التي ليست لهم، فأصحاب هذه الأرض الحقيقيون لهم فيها ماضيهم العميق، لهم صوت الحياة وصوت الحاضر وأمل المستقبل، بل إن لهم فيها الدنيا ولهم فيها الآخرة، فليخرج العابرون من أرض الشاعر، وبحره، وملحه، وجرحه، من كل شيء، حتى من ذكريات الذاكرة، لأنهم وباختصار مارون بين كلمات عابرة.

---

(١) نفسه، ص٤٢.

أما في "حالة حصار" وهو النص الثاني الذي سأتناوله من خلال هذه المعيارية، اعني ثنائية الفني والسياسي في قراءة النص؛ فسينتقل الخطاب الشعري- هنا- لمجابهة قضايا ساخنة في تاريخ الصراع، من خلال رؤى جديدة يقدمها النص، تتعلق برؤية الشاعر لهذا لحصار وتداعياته.

وتتجلى صورة الشهيد كواحدة من التحولات التي طرأت على منطق التناول الدرويشي في هذا الديوان، وتتجلى- أيضاً- حقائق الصراع بتموجاتها السياسية وإفرازاتها الفكرية، بل وسؤال الهوية، ثم جدلية التاريخ الحضاري لكلا الشعبين، وهنا يلتقي النص مع ما طرحته قصيدة "عابرون" لكن بلهجة أخف.

ينفتح الخطاب في"حالة حصار" على مكونين أساسيين: الزمان والمكان" هنا، عند منحدرات التلال" التي للمكان، ثم" الغروب وفُوَّهَة الوقت" التي للزمان، لكن الخطاب الشعري هنا ينزاح إلى عملية دمج" زمانية- مكانية" ليتشكل الحدث الدرامي منهما معا:

هنا، عند مُنْحَدَرات التلال، أمام الغروب وفُوَّهَة الوقت،

قُرْبَ بساتينَ مقطوعةِ الظلِ،

نفعلُ ما يفعلُ السجناءُ،

وما يفعل العاطلون عن العمل:

نُرَبِّي الأملْ.(١)

ولعل اتكاء النص على ضمير الجمع" نفعل"، و"نربي" يشير إلى الجمع المشكل لطرف من أطراف الصراع، وهو الشعب الفلسطيني، ودرويش واحد من أفراده.

وإذا كان الأمل-في شعر درويش الثوري- وقود القصيدة الدائم؛ فإنه يتحول في هذه القصيدة إلى عبء ثقيل، يثير شكوك الشاعر، ويدخل ضمن تقنيات المفارقة،

---

(١) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص ١٧٧، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، كانون ثاني /يناير /٢٠٠٩.

لتعذر تحققه، وكأن مستوى الإيمان بإمكانية النصر قد انخفض تحت تأثير حالة الحصار التي يعالجها النص:

بلادٌ علي أُهْبَةِ الفجر. صرنا أَقلَّ ذكاءً،

لأَنَّا نُحَمْلِقُ في ساعة النصر:

لا لَيْلَ في ليلنا المتلألئ بالمدفعيَّة.

أَعداؤنا يسهرون وأَعداؤنا يُشْعِلون لنا النورَ

في حلكة الأَقبية. (١)

سيتعانق الأمل بصبر أيوب، وان كان صبر أيوب- هنا- فيه إشارات إلى صعوبة المرحلة، لا إلى ثبات المواقف، ذلك أن التشكيك الوارد في المقطع السابق يحيل دلالة الصبر في: "صرنا، نحملق، ليلنا" إلى دال زمني منتظر وصعب جدا:

هنا، بعد أَشعار أَيّوبَ لم ننتظر أَحداً...

سيمتدُّ هذا الحصار إلي أن نعلِّم أَعداءنا

نماذجَ من شِعْرنا الجاهليّ.

أَلسماءُ رصاصيّةٌ في الضحى

بُرْتقاليَّةٌ في الليالي. وأَمَّا القلوبُ

فظلَّتْ حياديَّةً مثلَ ورد السياجْ. (٢)

إن التحدي الذي ينبجس من المقطع أعلاه يحيلنا إلى صعوبة المهمة التي يريد أن يركبها الشعب الفلسطيني ولكنها ليست مستحيلة، ولا نشك قطعا بقدرته في إنجاز هذه المهمة بنجاح، ما دام هذا الشعب قد أدرك حقيقة المفارقة بينه وبين عدوه، بين عقلية التنوير وعقلية الظلاميين، فمن حق هؤلاء أن يعلموا أعداءهم تاريخهم الماجد المتمثل في نماذج من شعرهم القديم.

---

(١) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص ١٧٨

(٢) نفسه، ص١٨٠.

وحينما ينتقل الخطاب الشعري لمعالجة حالة الحصار التي تشكل عصب الصراع-في هذه المرحلة- بين المحاصر بكسر الصاد، والمحاصر بفتحها يتجلى المكان والزمان كدالين رمزيين يعكسان حالة الشاعر النفسية، واثر الحصار على المحاصرين:

في الحصار، تكونُ الحياةُ هِيَ الوقتُ

بين تذكُّرِ أَوَّلها.

ونسيانِ آخرِها.

هنا، عند مُرْتَفَعات الدُخان، علي دَرَج البيت،

لا وَقْتَ للوقت.

نفعلُ ما يفعلُ الصاعدون إلي الله:

ننسى الأَلمْ.(١)

وتتجلى صور المفارقة بين المحاصر والمحاصر في علاقة كل منهما بالمكان والزمان، وكان الحصار بمتعلقاتها (المكانية- الزمانية) قد شكل طبيعة البنية الشعرية التي تراوح بين فضاءين ضمن معادلة المفارقة التي تتكشف من خلالها طبيعة الصراع:

يقيسُ الجنودُ المسافةَ بين الوجود وبين العَدَمْ

بمنظار دبّابةٍ...

نقيسُ المسافَةَ ما بين أَجسادنا والقذائفِ بالحاسّة السادسةْ.(٢)

ومن هنا، سيتشكل البشري"الإنسان" على الأرض من خلال المفارقة التي تفرضها هذه القسمة، أو الرؤية التناقضية لدى الطرفين:

عندما تختفي الطائراتُ تطيرُ الحماماتُ،

---

(١) نفسه، ص١٨٣.

(٢) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص١٨٥.

بيضاءَ بيضاءَ، تغسِلُ خَدَّ السماء
بأجنحةٍ حُرَّةٍ، تستعيدُ البهاءَ وملكيَّةَ
الجوِّ واللَهْو. أَعلى وأَعلى تطيرُ
الحماماتُ، بيضاءَ بيضاءَ. ليت السماءَ
حقيقيّةٌ قال لي رَجَلٌ عابرٌ بين قنبلتين:
الوميضُ، البصيرةُ، والبرقُ
قَيْدَ التَشَابُهِ...[١]

لكن حالة الحصار هذه التي ارتبطت في ذهن القارئ بالحصار الفعلي، الذي ضرب على الشعب الفلسطيني اثر انتفاضة الأقصى، وقد تشير سنة صدور الديوان إلى شيء من هذا، إذ جاء صدور الديوان عام ٢٠٠٢م وهو نفس العام الذي حاصرت فيه قوات الاحتلال مدن الضفة واجتاحتها وأنهت الوجود الفعلي للسيادة الفلسطينية على تلك المناطق، لكن النص سينفتح على أنواع أخرى من الحصار، ويتحول بدالة الحصار من مضمونها المتوقع إلى إشعاعات أخرى، تشكل آخرين للشاعر يحاصرونه، ولا علاقة لهم بالتصور المبدئي الذي يفرضه العنوان على قارئ درويش، وأول هؤلاء المحاصرين هم النقاد، الذين يحاصرون الشاعر بمنطقهم النقدي:

إلي ناقدٍ: لا تُفسِّر كلامي
بملعَقةِ الشايِ أَو بفخِاخ الطيور!
يحاصرني في المنام كلامي
كلامي الذي لم أَقُلْهُ،
ويكتبني ثم يتركني باحثا

---

(١) نفسه، ص١٩٢

عن بقايا منامي... [1]

هل انتقل الخطاب الدرويشي-في هذه المرحلة- إلى مساحات أخرى غير التي أراد أن يسمعها المتلقي لشعر درويش؛ خصوصا أن درويش سيرسل رسائل كثيرة: لقاتل، لشهيد، لام الشهيد، لوالد الشهيد، لناقد، وسيكشف النص عن معادلات رياضية في تناول موضوع الشهادة، وما بعد الموت.

وسأكتفي- هنا- بتناول موضوع الشهادة، لكشف مجالات التحول في الرؤية الدرويشية التي فرضها التحول الفكري لديه، وكيف تصبح هذه القضية من خلال الصراع الفكري، وتحولات المرحلة إلى جدلية تعيد تشكيل الهوية السياسية كما يفرضها النص.

وبداية يجب الاعتراف بأنه لا يمكن لدارس أن يتناول قصيدة الشعر الفلسطيني المقاوم بمنأى عن الحركة السياسية الفلسطينية، وأثرها على طبيعة النص المنتج منذ بداياته الأولى في عهد الانتداب حتى هذه اللحظة. ولربما كان موضوع الشهيد- الذي تناوله أكثر الشعراء في فلسطين المحتلة- واحداً من الموضوعات الجدلية التي شكلت معالم الهوية السياسية في أدب المقاومة. غير أن الدارس لقصائد رثاء الشهداء لدى الرعيل الأول من شعراء المقاومة، لا يستطيع أن يتلمس معالم الاختلاف في توجهات الشعراء الفكرية والسياسية والأيديولوجية؛ فغالباً ما كانت تتراوح صورة الشهيد- عندهم- ما بين مفهومها الديني المشتق من الفعل الثلاثي"شهد" والدال على المقتول في سبيل الله... الذي تشهد له الملائكة في الجنة، أو الشهيد الذي يجعل نفسه فداءً لوطنه[2]؛ وهكذا اختلطت المشاعر الدينية في الدفاع عن الوطن بالمشاعر الوطنية كما يقول البارودي:

---

(١) ا-نفسه، ص١٩٣.

(٢) عادل أبو عمشة، الشهيد في شعر إبراهيم طوقان وأبي سلمى وعبد الرحيم محمود، ص ٥٩-٧٤، مجلة جامعة بيت لحم/ المجلد ١٤، ١٩٩٥

فهل دفاعي عن ديني وعن وطني ذنب أدان به وأغترب[١]

. وكما يقول إبراهيم طوقان في قصيدة" الثلاثاء الحمراء":

ما نال مرتبة الخلود بغير مرتبة رضية

عاشت نفوس في سبيل بلادها ذهبت ضحية[٢].

ومثل ذلك قوله أيضاً:

أجسادهم في تربة الأوطان أرواحهم في جنة الرضوان[٣]

وعندما يتناول الدارس موضوع الشهيد في انتفاضة الأقصى المباركة، فإن إمكانية التمييز بين دلالات النصوص الشعرية وظلالاتها السياسية والفكرية والأيديولوجية تصبح أكثر سهولة، وأقرب إلى عالم التصوير المنطقي في قراءة تحليلية تعتمد على فضاءات النص وارتباطاته.

إن إمكانية فرض صورة نمطية واحدة لشهداء الانتفاضة أمر عبثي غير واقعي؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر؛ فإن الحديث عن الشهيد محمد الدرة- رحمه الله- ينقلنا للحديث عن الصورة العامة للمشهد الشعري في شهداء الانتفاضة؛ فالقصائد التي تناولت هذا المشهد الرهيب تتوزع بين الألم والأمل، والآهات والصمود، وإذا كان المشهد النمطي في قصائد رثاء محمد الدرة قد أخذ منحى الحزن والندب بشكل كبير، فالمشهد في الجانب الآخر، ليس كذلك، والنبض الشعري في القوافي ليس محصوراً- كما يرى الباحث الفلسطيني سمير عطية- على النزف فقط[٤].

---

(١) ديوان البارودي، محمود سامي البارودي باشا، تحقيق على الجارم، الأجزاء من (١-٤)، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص٧٤.

(٢) إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٧٦.

(٣) نفسه ص٧٧.

(٤) سمير عطية، الشهداء... وتشكيل الهوية في أدب المقاومة، المركز الفلسطيني للإعلام: http: //www. palestine-info. info/arabic/poems/salah/thekra3. htm

وهنا يستطيع الدارس أن يستحضر صورة الشهيد "فارس عودة"، التي تمثّل صورة الإرادة والصمود والإقدام، وهي صورة لا تتناقض مع صورة الضحية البريئة التي مثلها محمد الدرة، أو صورة الشهيد يحيى عياش التي تمثل أفقاً علوياً لرمزية الفعل المقاوم. ومع ذلك فهي صور تسير في السياق ذاته، المتأثر بعاطفتي المتلقي والمنتج معا.

والحديث عن الشهداء في صفحة الإبداع الشعري يفتح بوابات واسعة لأنماط الدرس النقدي بدءاً من المساحة الإبداعية المواكبة لهذه الكواكب الملائكية من نسيج الشكل الفلسطيني المقاوم، وليس انتهاء بطرح أسئلة عصية على كبار الشعراء؛ بل إن الحديث عن مواكبة الشعراء للشهداء في فلسطين المحتلة هو حديث عن الموقعيات السياسية، وتشكيل الهوية، من خلال خلفيات التناول الفكري أو الأيديولوجي لموضوع الشهادة. وهذا نمط آخر من أنماط الصراع الخارجي الذي تناولته في قصيدة عابرون- سابقا- وأتناوله- هنا- لإبراز جملة من المتعلقات بمفهوم الشعر المقاوم من نحو، وكيفية تشكل الصراع الدرامي من نحو آخر، فثمة مؤثرات حقيقية تحدث أثرها في طبيعة البنية التكوينية للنص وتخرجها إخراجا ينسجم مع رؤى الشاعر، مما يقتضى البعد عن التفاعل الوجداني مع النص ما دام النص تعتوره رؤى فكرية واضحة.

ومن هنا، فإن موضوع الشهادة يبدأ من جديد ليطرح نفسه بقوة أمام شعراء عرفوا- ولمدة طويلة- بأنهم رموز مدرسة الشعر المقاوم وأساتذتها الكبار. ودرويش واحد من هؤلاء الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بفلسطين، بل لعله أشهرهم، لا لأنه فلسطيني فحسب، بل لأنه لا يفتأ يفاجئ قارئه بالجديد، فناً ورؤية[١]. وقد ظل درويش ومعه شعراء المقاومة الآخرون (سميح القاسم وتوفيق زياد ومعين بسيسو وغيرهم،

---

(١) د. حسن الامراني، الأساطير المؤسسة لقصيدة (حالة حصار)، المركز الفلسطيني للإعلام، الرابط: http: //www. mafhoum. com/press5/his138. htm

يمثلون للشعب الفلسطيني- خلال فترة الستينات والسبعينات تقريباً- رافداً ثورياً مواكباً للأحداث وخالقاً لمعالم الإبداع الشعري في أدب الالتزام الثوري، فكتبوا عن الأرض والمنفى، عن الأسر والشهادة.. ولكنه، ومع تطور التشكل السياسي على رقعة الفعل الفلسطيني المقاوم، ودخول الحركات الإسلامية- بل وتصدرها- ساحة الفعل المقاوم على الأرض، فرض على شعراء اليسار نوعاً من الانزوائية في التمثيل الصداري المواكب للحدث المقاوم. وتسلم الراية أدباء جدد لم تعرفهم صفحات الجرائد في زمن المد الثوري الاشتراكي.

كانت الحلقات المشكلة للتجربة الأولى في النصوص الدرويشية تؤكد حقيقة موضوعية واحدة، هي: أن لا ثقافة بدون مقاومة ولا مقاومة بدون ثقافة، وكانت القصيدة الدرويشية تبنى على فلسفة التحدي القائم على جدلية الإصرار والمواجهة:

سنخرج من معسكرنا

ومنفانا

سنخرج من مخابئنا

ويشتمنا أعادينا هلا... همج .... عرب

نعم عرب ولا نخجل(١).

هذه هي الثورية القومية التي حولت الوطن سابقاً- عند درويش- إلى حالة ذهنية استقطبت الكثير من الرموز، لتكون واجهة القصيدة الفلسطينية المتكررة، ويصبح الشعر المقاوم- من خلالها- نمطاً مميزاً للقصيدة الفلسطينية الفاعلة.

كانت مكانة الشهيد عند درويش في نصوصه الأولى عالية مستقرة تعادلت من خلالها قضية الموت مع قضية الحياة، فمن موت الشهداء تولد الحياة من جديد وينسجم هذا التصور-إلى حد كبير- مع التصور الإسلامي للموت كما ورد في قوله

---

(١) ديوان محمود درويش، ص ١٥١.

تعالى: ﴿ وَلَا تَقُولُوا۟ لِمَن يُقْتَلُ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتٌۢ ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ وَلَٰكِن لَّا تَشْعُرُونَ ﴿١٥٤﴾ ﴾ [البقرة: ١٥٤]. فالموت بالنسبة لدرويش معايشة الحياة؛ لأن هناك فعلاً قائماً على الأرض هو فعل الموت والشهادة؛ فالموت الذي يعنى به درويش ليس هو الموت العادي ولكنه الذي يتم بناء على فعل مقاوم[١]. ففي قصيدة أحمد الزعتر امتزجت دماء الشهداء مع نيران المقاومة في ثنايا أفعال الأمر التي خاطب بها درويش أحمد الزعتر قائلاً:

يا أيها الولد الموزع بين نافذتين لا تتبادلان رسائلي

قاوم يا أيها الولد المكرس للندى قاوم

يا أيها البلد المسدس في دمي قاوم[٢]

نعم، كان هناك نص مقاوم عند درويش، وإيمان بالفعل المقاوم، أيضاً، إيمان يصل إلى حد الاعتقاد الراسخ الذي يعتبر الخروج على هذه الشاكلة الشعرية نوعاً من الخيانة المرفوضة. ومن هنا، فإنني عندما أطرق موضوع الشهداء في الشعر الفلسطيني المقاوم في انتفاضة الأقصى. لا استطيع أن أعطي درويش لواء شاعر المقاومة، فأردد ما يردده بعض النقاد من أن درويش (شاعر المقاومة) قد قال كذا وأراد كذا، فقد بدا واضحا- على المستوى السياسي-أن المواقع قد تبدلت، والظروف التي جعلت من درويش شاعر الأرض المحتلة لم تعد متوفرة له. فقصائد درويش المتأخرة ذات البعد السياسي تحمل رؤية تنسجم كثيرا مع الخيار الواقعي، التي ترى في المقاومة استنزافا وخسارة وتهورا، وقد تجلى ذلك بوضوح في ديوانه "حالة حصار"

---

(١) شاكر النابلسي، مجنون التراب، ص ٤٠٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.

(٢) درويش، الديوان، ص ٥٨٥.

درويش في حالة حصار- حيث تبدو حال الشهادة فعلاً اعتيادياً - يتجاوز الخيار الشخصي ربما ويدلف إلى عالم الجدليات الكبرى:

" نحب الحياة غداً

عندما يصل الغد سوف نحب الحياة

كما هي،

عادية ماكرة

رمادية أو ملونة..

لا قيامة فيها ولا آخره[1].

هذا هو المشهد الشعري الذي يقدمه درويش- حول الشهيد- راسماً من خلاله معالم الصورة التي يفترضها أيديولوجياً؛ هروب من واقع مستحيل التشكل إلى عالم هلامي لا حقيقة له- في نظر درويش- سوى بعض الآمال المزروعة في عالم الميتافيزقيا؛ فهو لا يعبأ بذلك الإيمان الجبار الذي يحرك الاستشهاديين وينقلهم إلى ساحة التضحية بالغالي والنفيس، بل يسخر علانية من ذلك التصور الذي يقدمه الإسلاميون في تعليل فلسفة الاستشهاد؛ فليس هناك سوى حب الأرض حباً طبيعياً دون أية مؤثرات ميتافيزيقية أو ميثولوجية[2]:

تقول القصيدة: الشهيد يوضح لي:

لم أفتش وراء المدى عن عذارى الخلود،

فإني أحب الحياه على الأرض،

بين الصنوبر والتين

لكنني ما استطعت إليها سبيلا

ففتشت عنها بآخر ما أملك،

---

(١) محمود درويش، حالة حصار، ص٢٨، رام الله، ٢٠٠٢، ط١.

(٢) الأساطير المؤسسة لقصيدة (حالة حصار) .

الدم في جسد اللازورد[١]

ومن هنا، لم تعد ثقافة الاستشهاد- كما يفترضها درويش- قائمة على المحركات الدينية في وعود الإسلاميين بجنة الخلد، بل هي حالة من الانهزامية المفروضة حين يبحث المرء عن السعادة في الدنيا فلا يجدها؛ فيلجأ إلى الانتحار متعلقاً بسبب غيبي، مفتشاً من خلاله عن آخر أدوات البحث. وهو من هذا النحو يكاد يقول: أن لا فرق بين الانتحار وبين الاستشهاد، لأن الشهيد نفسه يكذب المزاعم التي تقول إنه فرح بما أصابه:

الشهيد يحذرني: لا تصدق زغاريدهن

وصدق أبي حين ينظر في صورتي باكياً[٢]

أو هذا حقاً هو كل ما يبحث عنه الشهيد؟ وهذه الصور التي نراها للشهداء، قبل استشهادهم، وهم يقرءون وصاياهم ويقبلون المصحف الكريم، وهذه الأم الباسلة التي تعانق ولدها وهو مقبل على الاستشهاد، أكل ذلك زور وبهتان؟!!

ويعود درويش إلى المزاوجة بين معنى الخسارة في أرواح الشهداء المتساقطين، وأغصان الزيتون، وما يصيب القصيدة التي تريد أن تعلي من صوتها لتكشف فداحة الخسارة فيعاجلها السقوط أيضاً:

" خسائرنا: من شهيدين حتى ثمانية كل يوم

وعشرة جرحى

وعشرون بيتاً

وخمسون زيتونة

بالإضافة الخلل البنيوي الذي سيصيب القصيدة والمسرحية واللوحة الناقصة[٣]

---

(١) حالة حصار، ص ٧٨.

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٢٤٧.

(٣) حالة حصار، ص٧٩.

وهذا التصور السياسي لموضوع الشهادة-وفق قاعدة الربح والخسارة- لا ينعزل عن بعض الطروحات السياسة التي كانت تدعو إلى وقف الانتفاضة، أو إعادة قراءتها، وفق قاعدة النتائج الاقتصادية في الأرواح والأموال!!.

وإذا كان درويش قد رفض المنطق الإسلامي الأصولي في بناء تصوراته الفكرية حول فلسفة الموت والحياة؛ فإنه في المقابل حاول أن يجد له بديلاً عن ذلك كله، من خلال اعتماده على الأساطير القديمة- كما يرى الناقد المغربي حسن الأمراني- ليؤسس من خلالها حلم السلام الموهوم، ويدغدغ عواطف الجندي الصهيوني، لعله يتذكر ما نزل به من ألوان العذاب على يد النازيين، فيرتدع عن إنزال العذاب بالفلسطينيين، ويقتنع ببناء مجتمع السلم، إنها أكبر الأساطير المعاصرة التي يبتز بها الشعوب المغلوبة على أمرها، ويحكمون قبضتهم بها على العالم الغربي منذ ما يزيد عن نصف قرن هي أسطورة (الهولوكوست)، أسطورة غرف الغاز التي أنشأها النازيون بزعامة هتلر لتحصد اليهود، وقد أثبت الباحثون المنصفون أنه لم يثبت تاريخياً أي وجود لغرف الغاز التي يتحدث عنها اليهود. فماذا تقول القصيدة؟

[إلى قاتل] لو تأملت وجه الضحية

وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة الغاز،

كنت تحررت من حكمة البندقية وغيرت رأيك،

ما هكذا تستعاد الهوية(١)

وهنا، أجد أن الشاعر قد وقف موقف الواعظ، مسلّماً بأسطورة غرفة الغاز التي يتوكأ عليها الصهيوني لممارسة جرائمه البشعة، ويتصور أن الموعظة ستجد سبيلها إلى نفس القاتل، وأن تذكيره بغرف الغاز سيوقظ في نفسه الشعور بالرحمة، وأن ذلك سيجعله يتخلى عن البندقية، والحال أن العكس هو الواقع حالاً، فأطفال اليهود في

---

(١) حالة حصار ، ص ٢٩.

المسماة (إسرائيل) يشحنون بأسطورة غرف الغاز ليزدادوا حقداً على من حولهم.. وليقبلوا بعدما يكبرون على القتل دون قلب، كما يفعل قادة الكيان، فأي هوية تستعاد؟ والأخطر من ذلك أن الوهم يذهب بالشاعر بعيداً ويستولي عليه ويملك عليه أقطار نفسه، حتى أنه ينسج من خياله أسطورة جديدة تجعل الذئب والشاة أخوين، تملكهما الوداعة والمحبة والتسامح:

على طللي ينبت الظل أخضر،

والذئب يغفو على شعر شاتي

ويحلم مثلي

ومثل الملاك بأن الحياة هنا.. لا هناك[١].

مع أن هذه الصورة الغريبة قد تقرا في سياق المفارقة، إلا أن المنطلقات الفكرية الواضحة التي ينهض من خلالها الخطاب تؤكد رغبة الشاعر في بناء جسور الثقة والتعايش.

هناك أين؟ في عالم قزحي يتخيله الشاعر مولوداً من رحم ذلك الزواج الغريب ما بين الذئب والشاة.. الجلاد والضحية.. وهكذا يوجه الحديث (إلى قاتل آخر)، هكذا بصيغة الإبهام، وإن كنا نعرف دائماً أن القاتل ليس غير ذلك اليهودي الذي يدعوه الشاعر إلى التريث ليعرف طريق السلام. وهكذا تسوق القصيدة ذلك الحلم الوردي، الذي لن يتجاوز في الحقيقة دائرة الأحلام الكاذبة:

(إلى قاتل آخر)

لو تركت الجنين ثلاثين يوماً إذن،

لتغيرت الاحتمالات،

قد ينتهي الاحتلال

---

(١) نفسه، ص٧١.

ولا يتذكر ذاك الرضيع زمان الحصار

فيكبر طفلاً معافى

ويدرس في معهد واحد

مع إحدى بناتك! تاريخ آسيا القديم

وقد يقعان معاً في شباك الغرام!

وقد ينجبان ابنة (وتكون يهودية بالولادة) ماذا فعلت إذن؟

صارت ابنتك الآن أرملة،

والحفيدة صارت يتيمة

فماذا فعلت بأسرتك الشاردة

وكيف أصيبت ثلاث حمائم بالطلقة الواحدة؟[١].

ثلاث حمائم إذاً، الطفل العربي (الذي ربما كان محمد الدرة، لو أمهله القاتل) الذي كان سيكبر معافى، ويدرس في معهد واحد مع ابنة القاتل اليهودية، ليقعا معاً قي شباك الغرام، ويتزوجا وينجبا الحمامة الثالثة! يا له من حلم. أهكذا إذاً تحل مشكلة الاحتلال؟ أهكذا يتحقق السلام المنتظر؟ ثم هل نجح درويش في إقناع القاتل الآخر على- حد تعبيره- بجدوى المنطق السلمي، المنطق الذي حطمه اليسار (الإسرائيلي) في عهد باراك قبل أن يحسم الطلاق فيه إجماع التجمع (الإسرائيلي) في اختيار شارون- آنذاك- من أقصى اليمين المتطرف.

هذه الأسئلة التي يطرحها الديوان حول تصورات درويش عن الشهيد، ومسالة الربح والخسارة، وكذب الادعاء بوعد الجنة" وتصوره عن الآخر تاريخيا من خلال غرف الغاز، وحديثا، من خلال القاتل المحتل تجعل الصراع مختلفا عما تناولته نصوصه الأولى.

---

(١) حالة حصار، ص ٢٩.

ثانياّ الصراع الداخلي

هذا هو القسم الثاني من أقسام الصراع الدرامي، وهو الصراع الذي يتعلق بالذات، أي "بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضاً، فتناقضات الشخصية مع نفسها، والمفارقة الحادة بين واقعيتها ومثاليتها هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي ينطوي على صراع"(١)

ويعد الصراع الداخلي من أهم العناصر المساعدة على تطوير البناء الدرامي؛ فهو يعمل على إبراز الموقف الدرامي، ذلك الموقف الفني الأساس القادر على كشف ورصد الصراع، وصياغته على المستوى الفني(٢).

والإنسان في حالتي الصراع ورصد المتناقضات يستطيع- إذا ما أوتي القدرة التعبيرية- أن يقدم إنتاجا دراميا من الطراز الأول وأن "يقيم بناء فلسفيا يفسر فيه الحياة تفسيرا خاصا، ناتجا عن ممارسة للحياة وتمثل لها"(٣)

والصراع الدرامي جزء من المكاشفة الإبداعية التي تكشف عن صدق التجربة عند صاحبها وجديتها، وتبعدها عن السطحية والتسجيلية والتقليد، فالأديب الجاد هو الذي يعاين التجربة بإحساسه المرهف، ثم ينقلها إلى الآخرين بقلمه السيال؛ ومن هنا؛ فإن أي عمل يفتقر إلى صوت صاحبه، وتداعيات تجربته، سيبقى شكلا بلا معنى، وجسدا بلا روح، ومعنى جافا بلا رؤية معمقة، فشتان بين الثكلى والنائحة المستأجرة!! والصراع بنية تركيبية تظهر من خلال تناقضات التركيب، وهي تعكس

---

(١) دراسات في الأدب المسرحي، ص٢٤.
(٢) طراد الكبيسي، الغابة والفصول، ص٢٤١ دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
(٣) د. جميل نصيف التكريتي، المسرح العربي ريادة وتأسيس، ص١٠٠، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ٢٠٠٢.

حالة توتر صاحبها؛ ومن هنا يمكن تعريف الصراع على أنه: "الصراع من أجل كلمة، ضد كلمة أخرى"(١)، أي أن الصراع الداخلي شكل من أشكال التعبير الفني، يظهر من خلال البنية نفسها القائمة على شدة الانفعالية والتوتر، والتكثيف؛ وانبناء اللغة الشعرية على أفعال ذات دلالات خاصة لصيقة بخلجات النفس، وذبذبات الروح.

وقد دار الحديث في صفحات سابقة عن القصيدة المقاومة، التي رسمت معالم الصراع الخارجي (السياسي)، وكشفت عن جدلياته، وآفاقه، وحيثياته، ورؤية الشاعر- له- وتحولات هذه الرؤية عبر الزمن، ولم تغفل الجانب الفني في بنيته؛ حيث كانت المفارقة والحوارية، واستخدام غير أسلوب من أساليب الكتابة أدوات لتعميق هذا الصراع وإبرازه.

والصراع الداخلي تقنية أخرى من تقنيات القصيدة الحديثة التي تحاول جاهدة أن تصوغ ذاتها، مقتربة من البنية الدرامية، أو البنية المتكاملة التي تدمج بين الغنائي والدرامي في آن واحد. والصراع الداخلي لصيق بالتجربة التي تعبر عن رؤية.

وتتجلى مظاهر هذا الصراع عند تناول شخصيات النص، وتشريح أبعادها النفسية والفكرية، ورصد حالاتها وتقلباتها، ودراسة أصواتها، وحالاتها الشعورية، وأساليب التعبير عن هذه الحالات والرغبات.

ولا بد من الإشارة- أولا- إلى حقيقة تستحضر- هنا- وهي: أن تشابك الذات مع الجمع في الشعر المعاصر، من خلال طبيعة الرسالة التي يحملها الشاعر، قللت من الغنائية أو الذاتية وقربت القصيدة من الدرامية أو الموضوعية.

ويصبح هذا الزعم أكثر وثوقية عند الحديث عن تجربة شعرية بدت أكثر لصوقا بقضية جمعية، أعني: "الشعر المقاوم"؛ ذلك أن ارتباط درويش بالشعر المقاوم،

---

(١) بيير زيما: النقد الاجتماعي، ص، ١٧٧ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة ١٩٩١.

خصوصا في مراحله الأولى، جعل إمكانية فك الارتباط بين الفردي والجمعي محاولة مضنية، بل إن الفردي يندغم- في غير قصيدة- في الجمعي للبحث عن هوية الذات الجمعية المنسحقة تحت تأثير الاحتلال.

ولعل وقفة سريعة مع قصائد درويش الأولى تثبت هذا الافتراض وتؤكده، ففي قصيدة "بطاقة هوية" يبرز حضور الذات الدرويشية من خلال "الأنا الفلسطينية"، بل "الأنا العربية"، في محاولة لإثبات وجودها أمام محاولات طمس الهوية وإلغاء الآخر. وهنا يتجلى صراع الذات لا مع نفسها، بل مع الآخر" العدو"، الذي لا يريد لها أن تكون.

أما اللغة التقريرية التي شكلت من خلالها القصيدة، فهي لغة تناسب الروح الثورية التي استدعت نبرة خطابية، وإن كانت- على المستوى الجمالي- قد قللت من قيم فنية مرجوة. لكن المشهد الحواري الذي تشكل من خلال طرف واحد هو الشاعر، وطرف مغيَّب هو الجندي الصهيوني، خفف من تلك التقريرية، وساعد على وجود تجليات درامية محدودة، من خلال بنية الحدث التي جاءت من خلال فعل الأمر "سجل" ورسم معالم الشخصية في الجمل الخبرية التي تلت الفعل:

"سجِّل! أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسونَ ألفْ

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهُم.. سيأتي بعدَ صيفْ!

فهلْ تغضبْ؟

سجِّلْ!

أنا عربي"(١)

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٧٣، ط١١، دار العودة، ١٩٨٤.

أما حضور الأنا المؤكدة للفعل سجل "أنا" فهو حضور الذات في مواجهة الآخر، ثم جاءت تفصيلات الحضور من خلال وثائق ثبوتية للذات، حيث رقم البطاقة، واستمرارية الذات من خلال التناسل... الخ.

إن الصراع - هنا- له شكلان: شكل تفرزه جدلية العلاقة مع الآخر" العدو"، الذي يصر على إلغاء الأنا لصالحه الاحتلالي، وشكل يكشف عن صراع الأنا مع نفسها، الأنا الباحثة عن ذاتها، عبر سؤال الهوية؛ فعلى الرغم من وجود نبرة خطابية عالية في التشكيل البنيوي للجملة الإنشائية" سجل أنا عربي" إلا أنها تكشف عن اللامنطوق في العبارة، واللامنطوق -هنا- له علاقة بشعور الذات بانمحائها أو ذوبانها؛ لذا كان الإصرار على استحضارها وبث الروح فيها.

فالذات- هنا- مصرة على حضورها ضمن كينونة وجودية، تتعدى حدود الزمان والمكان، لترتبط بالأرض "المكون الآخر للهوية"، فإذا كانت الذات الأولى التي اختارتها القصيدة هي ذات درويش العربي "الجنس"؛ فإن هذه الذات- أيضاً- ذات تاريخية وجغرافية "الذات الهوية" في مواجهة زيف مضلل يحاصرها:

"أنا اسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب
جذوري
قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب
وقبل السرو والزيتون
وقبل ترعرع العشب[١].

---

(١) نفسه، ص ٧٤.

ومع أن هذا المقطع يفتقر إلى تكامل البنية الدرامية؛ لافتقاره الى ديناميكية الحدث، حيث جاءت الأفعال خافتة، تفتقر إلى عنصري الحركة والإدهاش" يعيش" و"رست"؛ إلا أن السياق العام للقصيدة سياق تتنامى من خلاله الدرامية.

أما خروج الذات من واقعيتها إلى ذات رمزية، فهذا لا يقلل من مصداقية النبرة الشعرية، بل هو استدعاء حقيقي لمتطلبات سؤال الهوية، وهنا يتجلى الصراع الدرامي لتحقيق هوية الذات من خلال جدلية الصراع الثنائي:

فهل تغضب؟ سجل... أنا عربي...

سلبت كروم أجدادي وأرضا كنت افلحها

أنا وجميع أولادي

ولم تترك لنا ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور..

فهل ستأخذها حكومتكم.. كما قيلا

إذن !!!!!

سجل...

برأس الصفحة الأولى

أنا لا اكره الناس، ولا أسطو على احد

ولكني... إذا ما جعت، آكل لحم مغتصبي

حذار... حذار... من جوعي ومن غضبي[١]

وهنا يأتي حضور الآخر في نهاية النص ليكتمل حضور الذات؛ ذلك أن الآخر الذي يمثله ضمير المخاطب، هو الذي يثبت وجود الذات رغم محاولته الحثيثة طمس معالمها.

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٧٥.

لكن هذا النص الذي مثل- في مرحلة من مراحل درويش الشعرية-قبسا ثوريا في مجابهة الأخر، وتحقيق الأنا "الهوية"، أصبح يمثل -له- عائقا، وقلقا، حين أراد قارئه أن يلزمه بما ألزم به نفسه بالنص، وذلك بأن تكون "الأنا الدرويشية" هي "الأنا الجمعية" التي تعرف من خلال درويش الفلسطيني، أو درويش الشاعر أو درويش المقاوم. لقد اكتشف درويش هذه العقبة، بعد منفاه الثاني في السبعينات، "حين أخذت سلطته الأدبية تتعاظم وتترسخ، تنبه درويش إلى إشكالية موقع الشاعر الناطق باسم الوجدان الجمعي للأمة، وأدرك أن سبيله الأفضل للسير في هذه العلاقة الوعرة مع جمهوره ليس أي خيار آخر سوى الانشقاق عن أعراف العلاقة ذاتها كلما توجب الأمر"(١)

وهنا بدأت معركة الذات مع الذات في نصوص متقدمة، تراجعت من خلالها "الأنا" الجمعية لتبرز "أنا" درويش الإنسان، أو"أنا" درويش الشاعر، وقد مثلت نصوص ما بعد خروج درويش من لبنان هذا التحول، وذاك الصراع "بين الأنا والانا"، وهذا ما سيقف عليه الباحث في الصفحات القادمة.

كان درويش دائم القلق حول قضية التطور والانتقال بالقصيدة من واقعها الجمعي إلى واقع أكثر خصوصية، أو قربا من عالمها الجمالي؛ يقول في حوار أجراه معه مجموعة من الأدباء: "...... ولكن شعري يسعى إلى الخروج من دوره في تمثيل الجماعة شعريا بالطريقة التقليدية، لأننا في مرحلة ثقافية حساسة جدا، لذلك، المفردات يجب أن تكون دقيقة، فهناك خلط بين الأخلاق والإبداع"(٢). وقد بدا هذا التحول واضحا في "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" وسرير الغريبة، والجدارية.

---

(١) صبحي حديدي، ماذا يفعل العاشق من دون منفى، دراسة من كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، ص٤٩، وقد صدر الكتاب كعدد خاص عن مجلة الشعراء، ربيع وصيف ١٩٩٩، وهي مجلة ثقافية تصدر عن بيت الشعر الفلسطيني في رام الله..

(٢) صبحي حديدي، ماذا يفعل العاشق من دون منفى، دراسة من كتاب محمود درويش المختلف الحقيقي، ص١٤.

وعن سرير الغريبة يقول درويش: "أحاول أن أنظف لغتي من جمالياتها الزائدة، أي أن هناك مشروع تقشف"(١)

ولا يمكن أن يفهم من كلمة التنظيف في هذه العبارة التخفيف من القيم الجمالية، أو الانكفاء نحو السطحية، والتقريرية، والمباشرة، والتجريد، بل يقصد بها إعادة هيكلة البناء المعماري للقصيدة وفق رؤية فنية ما من حيث الشكل والمضمون؛ فسرير الغريبة- مثلا- بالذات يمثل حالة "اغتراب الرجل في المرأة، والمرأة في الرجل، ودمجهما معا"(٢)، وهو من هذه الناحية يمثل صراعا آخر يتمثل في علاقة الذات الذكورية بآخرها.

وهذا القلق الجمالي، الذي مثل لدرويش هاجسا دائما، جعله دائم التطور، والانتقال في جديدة للمدهش المختلف: "أنا دائما قلق على أنني طبعت كتبا، وأتمنى لو أنه الآن صدر ديواني الأول، كي أبيد ما أريد"(٣)

إن مبرر القلق الدائم يعكس حالة التطلع المستمر للنجاح والشهرة، ومن هنا يلاحظ بروز"أنا" العظمة في نصوص درويش الأخيرة، وهي حالة تؤسس لصراع الذات مع نفسها، صراع يفرز ذوات جديدة، تنتقل بالتجربة من واقع غير مرضي عنه، إلى واقع منشود: "أحلم بأن أصبح الشاعر الذي أريد، هناك كثير مما يجب قوله بشكل آخر، أنني لست راضيا عن نفسي، ولا أعرف إن كنت سأرضى عنها ذات يوم، الرضا هو البلادة الباحثة عن منفعة، الإبداع قلق متجدد، ومضيء الرضا"(٤)

تمثل هذا الصراع الذي شغل درويش عبر تلك المراحل في ثلاث قضايا متشابكة، شكلت ذلك الهاجس القلق، وهي: المنفى، والحب، والموت، دون إغفال للقلق الدائم

---

(١) نفسه، ص١٧.
(٢) نفسه، ص١٩.
(٣) نفسه، ص٣٥.
(٤) فيصل دراج، اللقاء الأخير مع محمود درويش، ص٢٦١، فصل من كتاب: محمود درويش عصي على النسيان، ميشال سعادة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩

حول التجربة التي يريد لها أن تكتمل. أما موضوع الصراع مع جمالية النص فقد تمثل في تردد درويش عن ولوج عالم قصيدة النثر من نحو، أو البقاء على شطآنها دون التوغل في القيعان، وربط عالمه الشعري بالقيم الإيقاعية، يقول درويش في قصيدة "يختارُني الإيقاعُ "من ديوان" لا تعتذر عما فعلت":

يختارُني الإيقاعُ، يَشْرَقُ بي

أنا رَجْعُ الكمان، ولستُ عازِفَهُ

أنا في حضرة الذكرى

صدى الأشياء تنطقُ بي

فأنطقُ...

كُلَّما أصغيتُ للحجرِ استمعتُ إلى

هديلِ يَمامةٍ بيضاءَ

تشهَق بي"(١)

هذا الزهو الانفعالي العنيف يذكر ب" أنا" المتنبي حين يقول:

أنَا الذي نَظَـرَ الأعْمَـى إلى أدَبـي

وَأسْمَعَتْ كَلِماتـي مَنْ بـهِ صَمَـمُ

أنَامُ مِلْءَ جُفُونـي عَـنْ شَوَارِدِهَـا

وَيَسْهَـرُ الخَلْـقُ جَرّاهَـا وَيخْتَصِـمُ

وَجاهِلٍ مَـدّهُ فِي جَهْلِـهِ ضَحِكـي

حَتَّـى أتَتْـه يَـدٌ فَـرّاسَـةٌ وَفَـمُ

....

الخيل والليل والبيداء تعرفني

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ص ١، ج١، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، يناير ٢٠٠٩.

والسيف والرمح والقرطاس والقلم[١]

لم يكن درويش مجرد شاعر تقوده موهبة متميزة في بناء القصيدة، بل كان مثقفا من الطراز الأول، ناقدا لذاته، مطلعا على الآداب والمناهج الغربية بشكل جيد، وكان له رأيه حول مفهوم القصيدة، أو جمالية النص، وهو- دائما- مسكون بشك دائم "لأن مفهوم الشعر عنده "طي النقاش والتجربة"[٢] وهو يرى أنه "لا يمكن معالجة الإبداع خارج السؤال الثقافي"[٣]، ومن هنا ينشأ التمرد على النص، لتأسيس لغة جمالية وفق رؤية تفرضها الهوية الثقافية للشاعر. وهذا ما يلمحه المتابع لتطور القصيدة الدرويشية منذ ديوانه الأول حتى" لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"

أما الاغتراب الذي لازم القصيدة الدرويشية منذ وقت مبكر، فقد تمثل في عدة أشكال[٤]. منها: الاغتراب الثقافي، والاغتراب السياسي، والاغتراب النفسي؛ حيث بدأ درويش يلتفت إلى موضوعه الشخصي، وسيرته الذاتية: وقد تجلى ذلك واضحا في: "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، و"سرير الغريبة" و"الجدارية" و"في حضرة الغياب" و"ذاكرة النسيان". أما سياسيا، فقد بدأت قصائده تبتعد عن التسجيلي وتتخذ طابعا فكريا، دخلت فيه الأساطير كمشكل أساس للبعد التاريخي الحضاري.

أما عوامل هذا الاغتراب ومسبباته فقد تمثلت في: النفي والإبعاد عن الوطن، إضافة إلى ثقافات الشاعر المختلفة، وخصائصه التكوينية، وتجربة حياته الخاصة. وفي بعض الأحيان كان يمكن لتعبير الغربة أن يحل محل لفظ الاغتراب؛ لأنه أقرب إلى الحالة لتي يعالجها النص؛ حيث عاش درويش تلك الفترة من حياته في لبنان

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص٦٩٣، بشرح العلامة الواحدي، تحقيق عمر فاروق طباع، دار الأرقم، ج٢، د.ت

(٢) اللقاء الأخير مع محمود درويش، ص٣٧، .

(٣) نفسه، ص٣٩.

(٤) هناك غربة المكان، وغربة الزمان، والغربة السياسية، والغربة الاجتماعية، وغربة المنفى، وغربة الذات، وغربة الحبيبة، وغربة النص، انظر في هذا: أحمد محمد جواد، الغربة في شعر محمود درويش، دار الفارابي بيروت، ٢٠٠٤.

وباريس بعيداً عن وطنه، وهنا يمكن أن نلمح تجليات الحنين إلى الوطن في نصوص تقترب من الغنائية المفعمة برومانسية الحنين والشوق:

"إلى أين أذهب؟

إن الجداول باقية في عروقي

وإن السنابل تنضج تحت ثيابي

وإنّ المنازل مهجورة في تجاعيد كفي

وإن السلاسل تلتفّ حول دمي

وليس الأمام أمامي

وليس الوراء ورائي

كأن يديك المكان الوحيد

كأن يديك بلد

آه من وطن في جسد!"[١].

واضح جدا أن أسئلة القلق- هنا- لا تمثل غربة فكرية، أو جدلا وجوديا بقدر ما تكشف عن حنين واسى، لبعد الذات عن مسقط رأسها، وتعذر وصول الحبيب إلى الحبيبة /الأرض.

في قصيدة "مزامير" من ديوان "أحبك أو لا أحبك" يكشف درويش عن صراع في داخله يتمثل في الموازنة بين محاولة النسيان والتعلق بالوطن المحتل، ويتفتت حبه بين أخراه التي يبثها شجواه، وفلسطين التي فارقها في منفاه:

أذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع.

وأنتظر العائدين، وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون.

أنت التي لا أحبّك حين أحبّك، أسوار بابل

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٥٢١.

ضيّقة في النهار، وعيناك واسعتان، ووجهك

منتشر في الشعاع

كأنك لم تولدي بعد. لم نفترق بعد. لم تصرعيني

وفوق سطوح الزوابع كلّ كلام جميل، وكل

لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء، وما بيننا غير هذا الوداع.

أحبّك، أو لا أحبك[١].

وهنا لا بد أن أشير إلى ملح بارز في قصائد المنفى لدى درويش حيث تتشابك ثلاثية المرأة، والوطن، والموت؛ لتتجلى حالة الصراع من خلال هذه المدخلات. ومن هنا؛ فإن المزج بين المرأة والوطن في شعر "محمود درويش" يمد تجاربه الفنية بنفس عاطفي خصيب، يولد تلك الرؤية الحية، حيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم، يتميز فيه الحب بالوطنية، ويمتزج فيه

صورة الفتاة بالوطن، فلا يعود باستطاعة أحد أن يفرق بين عاطفة الحب نحو الفتاة أو الأ م، وبين عاطفة الحب نحو الأرض والوطن"[٢].

وقد تجلى الاغتراب - هنا- من خلال دلالة الفعل المضارع "أذهب" إلى المستقبل تاركا خلفه عناوين الضياع على أمل انتظار العائدين الذين يعرفون موعد موته، أما الخطاب في "لا أحبك حين أحبك" فهو خطاب يجمع بين ذاتين، ربما تكون فلسطين إحداهما، وإذا كان الحب رهن الإمكانية، فإن فعل الإرادة سيصبح بديلا عن فعل "أحبك" في المقطع الثاني، ولكن وفق ثنائية تناقضية يعبر عنها السطر الشعري:

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٣٦٥-٣٦٦.

(٢) د. محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر" محمود درويش"ص٣: مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة محمد خيذر بسكرة، الجزائر.، ٢٠٠٩.

"أريدك حين أقول لا أريدك "أو السطر الشعري" أريدك حين أقول أريدك" والذي برر هذه التناقضية، ذاك القلق الذي ولده المنفى، فحول الأمنيات إلى سراب، أما استعمال لفظة "امرأة" كدال يحيل إليه الشاعر الضمير في "أريدك"، أو"أحبك"، في وصف اللفظة بذلك البعد الجغرافي" وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في حضنها، وبساتين آسيا على كتفيها، وكل السلاسل في قلبها"، فهو تعبير شفاف لمنطق الحب المتجذر في وجدانه من خلال الشوق والحنين لفلسطين.

في هذه القصيدة يتداخل التاريخي بالواقعي، وبالأسطوري، وتتداخل الذات مع الجمع، وتتكرر الصور التراجيدية لتشكل معالم الصورة الكلية، فيخرج الشاعر من الذات إلى الوطن من خلال أسلوب النداء:

أيّها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني

لماذا أهرّبك من مطار إلى مطار

كالأفيون..

والحبر الأبيض

وجهاز الإرسال؟![1]

هذا الاندماج بين ذات الشاعر المتشظية، والوطن المتشظي هو الذي يحيل الوطن إلى "اللاشكل" وعبثا يحاول الشاعر إعادة رسم معالم الوطن المبعثر في الملفات والمفاجآت، فلا يستطيع لأن الوطن تطاير مثل شظايا القذائف وأجنحة العصافير:

أيّها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح،

دلّني على مصدر الموت

أهو الخنجر.. أم الأكذوبة؟[2]

---

(١) د. محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر" محمود درويش ، ص٣٦٩.

(٢) نفسه، ص٣٧١.

وهنا يلاحظ أن الشاعر يزاوج بين مأساته ومأساة وطنه لكي يجد شكله فيه، ويحاول أن ينحو منحى الوطن المتكرر في المذابح والأغاني، مطالبا الوطن أن يدله على مصدر الموت، أهو الخنجر أم الأكذوبة؟!! وهنا، يلمح القارئ قلقا وحيرة، مما يجعل درويش غير قادر على تحديد مصدر الموت، لتتشكل المعاناة في داخله من خلال هذه الثنائية التي تجلب الموت: العدو الذي استوطن أرضه، تحت ذرائع ودعايات كاذبة، و"النظام العربي" الذي تخلى عن القضية وتحول إلى خنجر خيانة يطعنها من الخلف. ويصبح النداء هنا اقرب إلى العبثية؛ لأن الوطن تلاشى واندثر ولا أمل للقاء مرتقب إلا بعد الموت، فلم يعد هناك أمل للقاء إلا به فليستدعى هذا الموت إذا.

لقد ارتبط الصراع الداخلي في درويش بهذين العاملين: الاحتلال والمنفى، مما شكل لديه ذاتين: الذات الدرويشية التي تحمل اسمها، والذات الفلسطينية التي تبحث عن هويتها. ومن هاتين الخاصيتين تتجدد علاقة الشاعر بالإبداع: وتتشكل مقاطع الشعر:

"على جثتي ينبت الشعر والزعماء،

وكل سماسرة اللغة العربية"(١)

صراع درويش سرعان ما تحول" إلى مواجهة مع ذاته العربية أيضاً. لقد لاذ درويش بالصمت في هذا الوقع الذي يكم الأفواه. هو مراقب هنا وممنوع من الحرية. وهذا ما صدمه وزاد نفوره. ولكنه لا يستطيع إن يشبه العرب بالأعداء. من هنا نتج كبته النفسي الذي يولد صراعا مقلقا"(٢)

اعتقلت نفسي داخل نفسي

---

(١) د. محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر، ص٣٨٦.

(٢) أحمد محمود جواد مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، ص٣٧، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٤.

لأن نفسي ليست جاسوسة على نفسي[١].

وقد لعبت الثنائية التناقضية المتمثلة في حضور المنفى ذهنيا، وغياب الوطن عمليا دورا بارزا في ميلاد غربة نفسية وجودية، مثلها الشاعر في بعض مقاطع قصيدة "الرمل" حيث تساءل بمرارة: هل تنتهي الأرض كما ينتهي الإنسان إلى الموت؟!!

هل تموت الأرض كالإنسان

هل يحملها الطائر شكلاً للفراغ؟

البداياتُ أنا

والنهاياتُ أنا

والرمل شكل واحتمال.

برتقال يتناسى شهوتي الأولى.

أرى في ما أرى النسيانَ، قد يفترسُ الأزهارَ الهشةَ،

والرملُ هو الرملُ. أرى عصراً من الرمل يغطينا،

ويرمينا من الأيام.

ضاعت فكرتي وامرأتي ضاعتْ

وضاع الرمل في الرملِ.. [٢]

أما في "سرير الغريبة"، فقد كانت قصيدة الحب تمثل فعل مقاومة مزدوجة، أو صراعا داخليا متعدد الأصوات، صراعا تتداخل فيه الذوات: ذات الشاعر المبدع، مع ذات درويش الإنسان، مع ذات الآخر الأنثوي. و إذا كان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟ قد رسم الخطوط الكبرى لسيرة محمود درويش، وأعاد التأمل في ملامح خطابه الشعري، وتساءل عن ماهية ذلك الخطاب، وحدد بعض مكوناته، وطبيعة

---

(١) محمود درويش، الإعمال الجديدة الكاملة، ص١١٧.

(٢) ديوان محمود درويش، ص٦١٠ .

تحولاته؛ فإن (سرير الغريبة) الصادر عام ١٩٩٩، يعود إلى الذاتي في ذلك الخطاب ليرسم أفاقه وشخوصه، وإشكالاته، بعيدا عن الاشتباك المألوف في شعر درويش بين الذاتي والجمعي، بكل ما ينطوي عليه هذا الاشتباك من رموز ودلالات وآفاق. "(١)

وقد شكل الاغتراب واحدا من تلك الجدليات التي أثرت الصراع الداخلي في "سرير الغريبة". ولعلي أقف على قصيدة "من أنا، دون منفى؟"، لاستكناه معالم ذلك الصراع، القائم على غربة الذات، وهي غربة قائمة على افتقاد الأنا الذكورية للآخر الأنثوي (الأرض /الحبيبة):

غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر... يربطني
باسمك الماءُ. لا شيءَ يُرْجعُني من بعيدي
إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ. لا
شيء يُدْخلني في كتاب الأناجيل. لا
شيء... لا شيء يُومِضُ من ساحل الجَزْر
والمدّ ما بين دجلة والنيل. لا
شيء يُنزلني من مراكب فرعون. لا
شيء يَحملني أو يُحَمِّلني فكرة: لا الحنينُ
ولا الوَعْدُ. ماذا سأفعل؟ ماذا
سأفعل من دون منفي، وليلٍ طويلٍ
يُحَدّقُ في الماء؟(٢)

إن هذه الغربة تتشكل من خلال ثنائية الوطن والمرأة، الوطن الذي تمثل في المكان، والمرأة التي ربط اسمها باسمه من خلال الماء. وستتدخل في هذه الغربة

---

(١) خليل الشيخ، سرير الغريبة قراءة في تشكلات البنية، مجلة نزوى، العدد الثاني والعشرون، ابريل ٢٠٠٠، رابط المقال عبر الشبكة: http: //www. nizwa. com/articles. php?id=1187

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ص١١٧، ج٢.

جملة من المؤثرات، تمنع الشاعر من التحلل من غربته؛ لأنها قاصرة قصورا أثبته واقع التجربة، هذه المدخلات تمثلت في الحرب والسلام، والمد القومي؛ لذا فقد بدا المنفى واقعا أزليا ملازما للشاعر، لا يستطيع فعل شيء دونه، والفعل -هنا- يحمل معنى الإرادة من نحو، والحدث من نحو آخر، وارتباط الفعل- هنا- بالمكان "المنفى" والزمان "ليل طويل" يجعل حالة الاغتراب هذه تقترب من العدمية، التي تجسد غربة الذات المصيرية، وغربة المكان المشكلة للهوية، وتجعل البحث عن الآخر"المرآة" محاولة يائسة للتعويض عن الفقد القسري لهما:

لم يبقَ منِّي سواكِ، ولم يبق منك

سوايَ غريبا يُمَسِّدُ فخْذ غريبته: يا

غريبة! ماذا سنصنع في ما تبقى لنا

من هُدُوءٍ... وقَيْلولةٍ بين أسطورتين؟

ولا شيء يحملنا: لا الطريقُ ولا البيتُ.(١)

إن استحضار الأنثى- هنا- كبديل للذات الممحوة في محنة الاغتراب، محاولة يائسة تكشف عن عمق الصراع المجسد لهذه الغربة، ولكن هذه الأخرى تعاني مما تعانيه "أنا الشاعر" إذ لم يبق منها سوى الشاعر. ومن هنا، سيتولد الهدوء من هذا التلاشي الثنائي في غربة الذاتين، ويستحضر الفعل مرة أخرى مصَّدراً بسين الاستقبال لتجسيد حالة الاغتراب وترسيخها كديمومة ثابتة، ولازمة لا تفتأ تحاصر الشاعر:

" ماذا سنفعل من دون منفى"(٢)

أما في قصيدة "لم أنتظر أحدا"؛ فإن النص يتكئ على فعل يمثل حالة وعي مسبقة للشاعر تمكنه من إدراك الذات، التي ربما ذهبت مع الريح، ويأتي حوار الذات للذات

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ص١١٨.

(٢) نفسه، ص١١٩.

من خلال ضميري المتكلم والمخاطب، لازمة حوارية تمثل جانبا من التناقض في ذاتي الشاعر: الذات التي ستذهب كما تذهب الذكريات إلى بئرها، والذات التي يعرف الشاعر كيف سيعيدها. الذات الأولى موغلة في غربتها ومنفاها، والذات الثانية ذات مشدودة إلى الأنا المدركة الواعية، وإن أراد لها الشاعر أن تكون في هذا النص الأخرى "الحبيبة/الغريبة" التي لن تنتظره، ولن تنتظر أحدا:

سأعرف، مهما ذهَبْتَ مع الريح، كيف
أُعيدك. أعرف من أين يأتي بعيدك
فاذهب كما تذهب الذكريات إلى بئرها
الأبدية، لن تجد السومرية حاملة جرَّة
للصدى في انتظارك
أمَّا أنا، فسأعرف كيف أعيدك
فاذهب تقودك نايات أهل البحار القدامي
و قافلة الملح في سَيرها اللانهائي. واذهب
نشيدك يفلت مني ومنك ومن زمني
باحثا عن حصان جديد يُرّقِص إيقاعه
الحُرّ. لن تجد المستحيل، كما كان يوم
وجدتك، يوم ولدتك من شهوتي
جالساً في انتظارك(١)

فالفعل الاستكشافي" سأعرف" يخفي في ثناياه حوارية كان يمكن أن يبرزها الشاعر، لتتجلى العلاقة بين درويش الموغل في الاغتراب، والغريبة التي تريد أن ترده إلى سريرها، لكن إبقاء الخطاب على هذا الشكل من خلال ضميري المتكلم والمخاطب، يسمح بهذا التزاوج الصوتي، وان كان واضحا من دلالات النص أن

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش ، ص٨٣.

الصوت الأول الذي يحمله ضمير المتكلم في "سأعرف" يشير إلى الغريبة بينما يشير الضمير الثاني "المخاطب" في "اذهب" و"لن تجد" إلى ذات الشاعر، وربما يكون هذا نوعا من التعمية أو التغريب الذي أراده درويش، وحملته طاقات اللغة الشعرية القائمة على الإدهاش والتورية، لنقل الخطاب من مجرد حوار معرفي إلى حوار درامي قائم على التوتر والانفعالية. البنية وحدها - هنا- هي التي تسمح بهذا التعليل؛ لأن إحالة الضمير إلى سابق غير ممكنة- هنا- خصوصا أن النص انفتح مباشرة من خلال ضمير المتكلم على راوٍ مجهول" سأعرف".

أما غموض اللغة، فهو غموض ينسجم مع غربة العنوان، ومع الغريبة التي تمثل ثنائية للشاعر؛ فالنص بحد ذاته هجين يميل إلى النثرية، وان التزم فيه الشاعر إيقاعا من خلال "السوناتات" السبع التي شكلت معظم الديوان.

والاغتراب في النص الشعري جاء منسجما مع الغربة الرؤيوية التي قدمها النص، وفق فلسفة تنأى بموضوع الحب عن نمطه الكلاسيكي، ليدخل في جدليات أسطورية، ذات قيم رمزية يستحضرها النص في بنائه الفني؛ ذلك أن "الحديث عن الحب لا يأتي في خطاب درويش الشعري عملا تجريديا خالصا، بل يمتزج هذا الحديث أو على الأدق ينبثق من التجربة الذاتية التي يحرص "سرير الغريبة" على بلورة أفاقها وصياغة رؤاها الجمالية، لذا تتبع نصوص الديوان تقنية شعرية تقوم في إطارها العام على المزاوجة بين رؤية تنتج دلالات الحب، وتأملات تستبطن التجربة الخاصة، وتسعي إلى تشكيل رموزها وصورها ومذاقها وشخوصها وتحولاتها، لكن هذه المزاوجة تسهم في صياغة منظور شعري، يجعل من الحب مدخلا أو مفتاحا لرؤية العالم وتفسيره. "[١]

---

(١) سرير الغريبة، قراءة في تشكيلات البنية، مجلة نزوى، مرجع سابق، http: //www. nizwa. com/articles. php?id=1187

ثالثاّ الصراع مع الموت

صراع درويش مع الموت، مثل جانبا آخر من جوانب الصراع الدرامي، وقد برز ذلك في "جداريته" بشكل واضح.

والموت عند درويش قبل "الجدارية" مختلف عما هو فيها؛ حيث كان الموت- في قصائده الأولى -عرسا وطنيا، بل انبعاثا ثوريا، يسقط شهيد لتنبت شجرة، لأن الموت كان وسيلة التحرر، ومنطق الكفاح، وحبل المودة مع الحبيبة/الأرض:

هذا هو العرس الفلسطيني

لا يصل الحبيب إلى الحبيب

إلا شهيدا أو شريد[١]

كان الموت واحدا من ثلاث يلازمن درويش في شعره:

أموت، احبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهي:

أنت، والحب، والموت[٢].

لكن الجدارية"مواجهة للموت بسلاح الذاكرة الحية التي تختزن قدرا وفيرا من الأحداث والرموز الثقافية".[٣] ومن هنا، فإن خصوصية الموت في الجدارية تأتي من خلال طبيعة هذه المساحة التي أتاحتها الجدراية لموضوع الموت.

---

(١) ديوان محمود درويش، ص ٥١١.
(٢) ديوان محمود درويش، ص ٤٩٧.
(٣) عبد السلام المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة في جدارية محمود درويش، عالم الفكر، ص ٩٩، المجلد ٣٥، عدد ٤"ابريل _يونيو، ٢٠٠٧

وصراع المواجهة مع الموت في جدارية درويش يتمثل في بعدين: الموت الذي يطال الجسد ويتربص به، والموت الذي يطمس الذاكرة، ويمحو آثار الشاعر. وهنا تحاول الجدارية- التي تقف شامخة صلبة من خلال إستراتيجية الكتابة المخلدة لذاكرة الشاعر، وتجربته الشعرية- أن تفضح عرى الموت وجبنه، فهو لا يستطيع أن ينال من الشاعر إلا ما هو جسدي هش، لتبقى الحمولة الرمزية خالدة في الملكوت الجمالي والإبداعي، ولا ينسى الشاعر أن يقدم أدلة تاريخية تحرج الموت، وتؤكد محدودية طاقته؛ حيث يستذكر أسلافه الكبار من الشعراء الخالدين ، الذين هزموا الموت بفنهم الرفيع، من أمثال: امرئ القيس، وطرفة، والمعري، والمتنبي......

ويشكل الجدار واجهة صلبة ذات بعدين- ثقافي وديني- في مواجهة الموت، فالنص هنا مرفوع بالجدار، أي أن النص نخبوي منافس متحدٍ؛ ولذا، فإن معركة الشاعر مع الموت معركة إبداع وخلود، بل إن "الجدارية" تمثل لدرويش مخلصا ومنقذا، وهذا ما صرح به درويش نفسه حينما قال: " وإذا كان لا بد من تخليص، فلتكن "جدارية" هي المخلص، فالقارئ القادم ليس لديه لقراءة أي شاعر، حتى ولو شكسبير.... سيختزل أي شاعر بنص ما، خاصة أننا مقبلون على زمن الانترنت.......... لقد كنت أرشح هذه القصيدة أن تكون هويتي الشخصية"[(١)]

ويضيف درويش في قصيدة "جدارية" كنت أكثر انتباها -أولا- للمسألة الوجودية وليس للمسألة الشعرية، وكنت أعتقد أنني أكتب وصيتي وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه... وما دمت أكتب وصيتي الشعرية، فعلي أن أستعير وأستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر.[(٢)]

---

(١) من حوار أجري مع الشاعر، حمل عنوان- الشعر اختصاصي- أجراه عزت القمحاوي وعبلة الرويني، جريدة أخبار الأدب، ص ٧، العدد ٣٩٦، الأحد، ١١فبراير، ٢٠٠١ .
(٢) نفسه، ص ٧ .

كانت تجربة درويش مع الموت في الجدارية تعبيرا عن مجابهة حقيقية، إثر إحساس الشاعر بقرب منيته، بعد أن ذاق فيها موته الحقيقي إثر عملية القلب المفتوح التي تعرض لها مرتين، ولعل ما أفضى به الشاعر إلى صديقه سميح القاسم في إحدى رسائله يشير إلى حقيقة تلك التجربة وواقعيتها، " سافرت من الحياة إلى الموت في فيينا، وعدت من الموت إلى الحياة.... قيل لي إنني ودعت الحياة بلفظة واحدة "يما"، أمن اللائق أن أصف.... موتي، اخترقت غابة من المسامير صدري، وانتشرت في كل الجسد.. ذابت طاقتي، وسقطت على أرض الغرفة. ولكن سيرة حياتي حضرت كلها لأعرف أن الموت يحي ما مات من الذاكرة.. وحين أعادوني من نشوة النوم إلى عذاب اليقظة... لقد أعادوني من الموت الذي استمر دقيقتين.. أعادوني من النشوة إلى الوجع. أهذا هو الموت؟ ما أجمله! أهذا هو الفارق بين الحياة والموت ما أكبره!.... لقد أزعجوني في نومي الأبيض الجميل[١]. لهذه الاعتبارات تشكل هذه القصيدة- الديوان- واحدة من أجمل ما كتب درويش. حيث كان درويش في هذا النص يتهيأ للموت، لأنه يدرك أن لكل شيء نهاية:

لا شيء يبقى على حاله/ للولادة وقت

وللموت وقت/ وللصمت وقت.....

ولا شيء يبقى على حاله...

كل نهر سيشربه البحر[٢]

....

لكن الموت- هنا- هو موت مادي، فيزيائي، لا ينال من الإنسان سوى الجانب الطيني منه، أما روح الأشياء فهي قادرة على مقاومة الموت وهزمه، إن الموت الذي

---

(١) محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، ص١١٦، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، ١٩٩٠ .
(٢) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ج١، ص ٥٢٢ .

يخشاه الشاعر هو موت القصيدة لديه بمعنى عجزه عن الإبداع، وموت قدرته على الكتابة، لأن خلود الأثر الأدبي هو القادر على مقاومة الموت:

ألديك وقت لاختيار/ قصيدتي.

لا. ليس هذا الشأن شأنك /.

أنت المسئول عن الطيني في البشري...

هزمتك يا موت الفنون جميعها....[١]

وإذا كانت الجدارية - كنص- تمثل هوية الشاعر، وخلاصة تجربته؛ فإن البنية التكوينية لها تستحضر طاقات اللغة الشعرية كلها، لتشييد جدار القصيدة، حيث ينفتح النص على بنية سردية، وأخرى حوارية:

هذا هو اسمك /

قالتِ امرأة،

وغابتْ في الممرِّ اللولبيِّ"[٢]

تأخر الفعل "قالت"، وتصدير النص باسم الإشارة "هذا"، أعطى الشخصية أهميتها في البناء، وكأننا أمام سيرة على شكل بطاقة هوية، لكن السرد على يد "امرأة" له دلالته التي ستؤسس لصراع الشاعر مع الموت؛ لأن هذه المرأة ليست الحبيبة بل الممرضة التي تمثل له ملمحا من ملامح الغياب، الذي تحقق في غرفة التخدير، بعد فقدان الوعي، لذا ستغيب هذه المرأة في الممر اللولبي بعد أن تنهي رسالتها "هذا هو اسمك".

ومن خلال المونتاج السينمائي تستحضر لحظة ما بعد الغيبوبة، ليسرد لنا الشاعر من خلال تيار الوعي، ما يراه في العالم الأبدي، ويدخلنا مع الموت لنعيش لحظة ما بعد الحياة:

---

(١) نفسه، ج١، ص ٤٨٦.
(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٤٤١، ج١.

أرى السماء هناك في متناولِ الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوْب
طفولة أخري. ولم أحلمْ بأني
كنت أحلم. كلٌ شيء واقعيٌ. كنْت
أعلم أنني أُلْقي بنفسي جانبا"
وأطير. سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخيرِ.(١)

إن العودة إلى ذكريات الطفولة جزء من التكوين النفسي لتجربة الرحيل المرتبطة بالبدايات الأولى: بالبئر، والرحيل، والتشرد. ولكن انتقال الفعل من الحال في قوله "أرى" إلى الاستقبال في "سوف أكون ما سأصير "يدخل النص في جدليات الصراع، وجغرافية المواجهة، وتاريخانية المستقبل. أما اتكاء الفعل المضارع "أحلم" على الفعل الناقص الماضي "كنت"، فهذا يجعل الخطاب مستغرقا في تراكماته، منذ الطفولة حتى اللحظة، أي أن الصراع مع الموت هو صراع مع الزمن أيضاً.

ويتجلى ملمح آخر من ملامح الرحيل، بعد الغياب؛ حيث الغربة الشعورية التي تستحضر لمواجهة ما بعد الموت، وتأتي المشهدية ثانية لترسم معالم ذلك التجلي حيث البياض المطلق الذي يملأ الأرجاء، ويذكرنا البياض بالفراغ الذي يتركه الشاعر في نصه، في هذا البياض تبدأ رحلة المساءلة؛ حيث يستلهم درويش من التصور الإسلامي معالم تلك المساءلة، التي تشكل بدايات المرحلة/ وهو سؤال الملكين:

وكُلُّ شيء أَبيضُ،
البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٤٤١.

بيضاءَ. والَّلا شيء أَبيضُ في

سماء المُطْلَق البيضاءِ. كُنْتُ، ولم

أَكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأَبديَّة البيضاء. جئتُ قُبَيْل ميعادي

فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:

(ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا؟)

ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ، ولا

أَنينَ الخاطئينَ، أَنا وحيدٌ في البياض،

أَنا وحيدُ ...(١)

الوحدة -هنا- سكون مقلق ومرعب، وإن بدت من خلال النص نزهة روحية في ملكوت ابيض شفاف يريح النفس. ومهما حاول الخطاب الشعري أن يقلل من رهبة ذلك المشهد، من خلال الجمل الخبرية التي تؤكد استقرار الحالة النفسية للشاعر دون وجع أو قلق؛ فإن سياق الجدارية يكشف عن اللامنطوق فيها، وهو عالم مليء بالمخاوف والمحاذير:

لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ.

لا الزمانُ ولا العواطفُ. لا

أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ

الهواجس.(٢)

لكن سؤال الوجود المقلق الذي لازم الشاعر طوال حياته ما زال حاضرا هنا":

"لم أَجد أَحداً لأسأل:

أَين (أَيْني) الآن؟ أَين مدينةُ

---

(١) نفسه، ج١، ص٤٤٢.

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص٤٤٣.

الموتى، وأَين أَنا؟ فلا عَدَمٌ

هنا في اللا هنا ... في اللازمان،

ولا وُجُودُ(١)

يتحرك الزمن السردي في الجدارية في ثلاثة مسارات تحدد طبيعة الصراع الوجودي الذي يختلج في أعماق الشاعر، وإذا كان الفعل الماضي في البنية السردية التي افتتح بها النص قد تشكل على لسان امرأة دلت الشاعر على اسمه، ثم غابت في الممر اللولبي؛ إلا أن البنية السردية سرعان ما تتخلص من أعباء هذا الماضي الثقيل، وتقفز سريعا إلى المستقبل حيث ساحة المواجهة تنتظر الشاعر حينما تحين لحظة المكاشفة مع الموت المحتوم:

أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني

أمضي إلى ما لسْت أعرف. ربُما

ما زلت حيًا في مكانٍ ما، وأعرف

ما أريد"

سأصير يوما ما أريد(٢)

لكن لحظة الوعي هذه المتمثلة في دلالة الفعل" أعرف" أو من خلال الجملة الأكثر دلالة على وجود الذات من خلال المنطق الديكارتي المعروف "أنا أفكر فأنا موجود" التي رسخها الخطاب الدرويشي من خلال جدلية العلاقة بين قوله "أعرف "وقوله" ربما ما زلت حيا في مكان ما"، هذا الوعي هو الذي يعطي النص هويته من خلال مبدأ القصدية لدى أصحاب المدرسة التأويلية، فالذات الواعية هي التي ستمتد إلى المستقبل وتخلد فكريا من خلال فعل الصيرورة الذي سينتصر في معركة

---

(١) نفسه، ج١، ٤٤٣.

(٢) نفسه، ج١، ص٤٤٣.

المواجهة مع الموت، ليتجلى الفوز المحتوم من خلال العبارة التي تتكرر غير مرة في الجدارية: "سأصير يوما ما أريد"

هذا المصير هو الانتصار المنشود على الموت المحتوم في معركة أعد لها الشاعر من أدوات المجاز ما لا تستطيع لغة الموت أن تحطمه، لأن الموت لن ينال من درويش إلا اللحم والعظم، وهنا تتجلى البنية الدرامية لترسم معالم"الحبكة" لتطوير الحدث، وزجه في اللامتوقع حيث الصيرورة المدهشة:

سأصير يوما فكرة، لا سيف يحملها إلى الأرض اليباب(١)

إن تحول الفيزيائي إلى فلسفي سيمنع الموت من إنجاز مهمته، أي أن الصراع هنا سيأخذ مده الوجودي، مما يسمح لدرويش بأن يوجه منطق الصراع بالكيف الذي يجعله يمر إلى ما بعد الموت دون أن ينتهي أو يتلاشى.

وهذا ما تريده الجدارية: أن تهزم الموت كما هزمته فنون أخرى مرت على ذاكرة التاريخ:

هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها.
هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين. مِسَلَّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنةِ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ
وانتصرتْ، وأفْلَتَ من كمائنك
الخُلُودُ ...(٢)

أما تكرار الفعل: سأصير: ، فهو تحد خطير لملاقاة شرسة مع موت قاهر، لم يترك أحدا يصنع إرادته، ومن هنا؛ فإن الإرادة التي يتحدث عنها درويش، لا يمكن

(١) الأعمال الجديدة الكاملة /ج١، ص٤٤٤.
(٢) نفسه، ج١، ص٤٨٦

أن تكون إلا إرادة ذات بعد فلسفي أو رمزي، ومن هنا فقد جاء فضح قناع هذه الإرادة من خلال التصريح بماهيتها في قوله:

سأصير يوما شاعرا[١]

وهنا يتحدد نمط الصراع المفتعل في ساحة الموت، وهنا تتحدد هوية درويش الذي يصر على وجودها، فإذا كانت الشاعرية قيمة رمزية مجازية، فإن وظيفتها الرسالية ستعلو بهذه القيمة لتوضع في مصاف المقدس البعيد:

أنا الرسالة والرسول

أنا العناوين الصغيرة والبريد[٢]

هذه الأنا المنتفخة في هذا الخطاب المجابه تستدعي بنية شكلية متينة، تؤسس لجدارية بارزة، تقف شامخة أمام تحديات الذاكرة، لا في زمنها الماضي المنتهي بل في زمن الاستقبال اللامنتهي.

تأتي البنية الشكلية في جدارية درويش، فينغلق النص أمام أول انتصار معرفي لدرويش من خلال فعل الصيرورة "سأصير: والتحول إلى المطلق الذي يضم العناوين الصغيرة والبريد، ثم ينفتح مرة أخرى على رؤية سردية، تتعانق مع المقطع الأول تعانقا يؤكده الافتتاح الذي جاء على لسان المرأة في لازمة تتكرر مرة أخرى"هذا هو اسمك"، حيث إن العلاقة بين درويش واسمه علاقة تؤسس لصراع الذات مع الذات، صراع "الأنا الشاعرة" مع "الأنا الجسد"، "أنا الإبداع" التي لن تنمحي أبدا، و"أنا الجسد" التي ستغادر ذات الشاعر بعد أن تقضي ما لها من وقت على هذه الحياة، ومن ثم فإن البنية الدرامية ستنتقل من تيار الوعي إلى منولوج داخلي، حيث يبدأ حوار الشاعر مع نفسه أو مع اسمه، بحيث يكشف هذا الحوار عن أسئلة جدلية تتعلق بفلسفة الوجود:

---

(١) نفسه، ج١، ص٤٤٥

(٢) نفسه، ج١، ص٤٤٧

يا اسمي: سوف تكبَرُ حين أَكبَرُ

سوف تحمِلُني وأَحملُكَ

الغريبُ أَخُ الغريب

سنأخُذُ الأُنثى بحرف العِلَّة المنذور للنايات

يا اسمي: أَين نحن الآن؟

قل: ما الآن، ما الغَدُ؟

ما الزمانُ وما المكانُ

وما القديمُ وما الجديدُ؟[(١)]

ويتحول الضمير في فعل الإرادة من ضمير المتكلم إلى ضمير الجمع؛ فيتعانق درويش مع اسمه، ويشكلان ذاتين منفصلتين ومندمجتين في آن واحد، ويعبران إلى المستقبل بفعل الكينونة:

"سنكون يوماً ما نريدُ"

وإذا كان الموت هو الآخر المفترض في المواجهة الساخنة، فإن البناء الشعري يحرص من خلال معيار الكمية، أن يحشد للنص أكبر قدر من الكلمات المعجمية ذات الدلالة الخاصة على الموت، التي تساعد في صياغة الحدث، وتحريكه إلى ذروة الصراع؛ ومن ثم فلا غرابة أن يتشكل المعجم الدلالي من نسب عالية أفرادا وتركيبا؛ حيث تخترق مفردات الموت الفقرات الشعرية من بدايتها إلى نهايتها، وتتنوع هذه المفردات تنوعا ينسجم مع الرؤية الفلسفية التي يعالج من خلالها درويش هذه القضية الفلسفية. وهي دلالات تحيل إلى حقول ثقافية ومعرفية وفلسفية" تتفق مع المقصدية المراهنة على ملامسة الحقيقة الوجودية التي ينتهي إليها الشاعر في طوافه الطويل؛

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص٤٤٨ .

هذا الطواف الذي يقترب من أجواء رحلة البحث عن الخلود التي كابدها (جلجامش) بحثا عن النبتة النادرة"(١).

ولذا ستتنوع صورة الموت في ذاكرة الشاعر لتنوع الدلالات الممكنة لرحلة المواجهة:

يا موت ! يا ظلِّي الذي
سيقودُني، يا ثالثَ الاثنين، يا
لَوْنَ التردُّد في الزُمُرُّد والزَّبَرْجَدِ،
يا دَمَ الطاووس، يا قَنَّاصَ قلب
الذئب، يا مَرَض الخيال !.. (٢)

هذا التشكيل المعجمي لازمه تشكيل معماري يحيل إلى قيم دلالية ذات بعد فلسفي، حين توسل الشاعر بعدد من الأساليب التي مكنته من تحديد صفة الموت حسب مقتضى المقام، ودرجات التوتر الوجداني في معركة المواجهة؛ فمن جهة كانت البنية الحوارية واحدة من التقنيات الدرامية الفاعلة في إدارة هذا الصراع بين الذات والموت، وهو صراع يتمثل في هاجس اقتراب لحظة المواجهة، ومن جانب آخر تجلى أسلوب النداء ليؤسس لخطاب علوي مجابه يتكئ على الجمل الطلبية، وهنا سيمتزج النداء مع الأمر لبيان قوة الذات المجابهة. وتحتشد الصور البيانية لرسم صورة مركبة للموت، تحيل الدال في عبارة الموت إلى متعدد، ينسجم مع رغبة الشاعر الفلسفية في ذلك؛ ومن هنا؛ فإن الحديث عن الموت يجيء في الجدارية" مشتبكا مع رموز الحياة؛ فالجدارية تصنع موتا مختلفا، وتؤسس لجمالية جديدة في

---

(١) عبد السلام المساوي، الموت من منظور الذات، مجلة عالم الفكر، ص١٠٣.
(٢) الأعمال الجديدة الكاملة لدرويش، ج١، ص٤٨٩.

مواجهته، فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد، فإن الكتابة تغدو جسدا غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسع فضائها لتنفتح على آفاق متباينة"(١)

ومن اجل تحقيق أقصى غايات الدرامية في حوار الذات مع الموت، من خلال عقد ألفة بينهما، فإن النص يلجأ إلى أنسنة الموت وإدخاله في حوار مباشر مع الذات، وهاتان المبادرتان تعملان على"تسكين القدر الميتافيزيقي بدرجة ما، كما تعملان، كذلك، على خلق مهاد مناسب لاستكناه طبيعة المجرد خلال التعامل معه بوصفه محسوسا. "(٢)

لقد استطاع درويش أن يحطم الهالة الأسطورية الملازمة للموت من خلال بناء أسلوبي، أشبه ما يكون بالرسم الكاريكاتيري الساخر من الموت، عن طريق الأسلوب الخبري.

إذا نحن -هنا- أمام موت مسكين مثير للشفقة، موت: "لا يعيش ولا يموت" موت تعرى وبانت نقاط ضعفه، وهنا يتجلى الصراع مع الموت في أوج ذروته، لتبدأ معالم المجابهة تتشكل في نقيضين متلازمين؛ فحينما تكون القضية متعلقة بالجسد، نرى مهادنة النص ومراوغته، تلين اللغة انسجاما مع مقام الرهبة، أما عندما يشتد عود الذات، وتجد نفسها قوية إلى الحد الذي يمكنها من المضي إلى أبعد مدى، فإن النص ينتهج إستراتيجية المبارزة؛ لتظهر أفعال الأمر وأدوات النداء، وأسلوب السخرية والتهكم.

لا يتوقف البناء الشعري على صوت الشاعر وحده في مواجهة الموت، بل تلعب الحوارية والتناص وظاهرة تعدد الأصوات دورا بارزا في الكشف عن أغوار ذاك

---

(١) خليل الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووحي التحرر منها، مجلة نزوة، ص١٢٣، العدد ٢٥، يناير، ٢٠٠١.

(٢) وليد منير، الموت الأليف، أو شعرية الوجود الملبس، ص٥٨، مجلة فصول، عدد (٥٨-٥٩)، ٢٠٠٢.

الصراع الدامي مع الموت؛ فقد لجأ الشاعر في غير فقرة إلى حوار ثنائي بين الذات والموت:

كلما

أعددت نفسي لانتظار قدومك

ازددت ابتعادا ، كلما قلت: ابتعد

عني لأكمل دورة الجسدين ، في جسد

يفيض ، ظهرت ما بيني وبيني

ساخرا:

(لا تنس موعدنا)(١)

والمجابهة مع الموت لا تعني-دائما- عدائية مطلقة، ورفضا وتحديا دائمين، بل تتمثل في تناقضية غريبة؛ فتارة تجد النص ينزاح داخليا لعقد حالة تآلف مع الموت وانسجام، وأخرى ينزع بعيدا في تحد ورفض. من مثل قول درويش:

كُن صديقاً طَيِّباً يا

موت **!** كُنْ معنىً ثقافياً لأُدرك

كُنْهَ حكمتِكَ الخبيئةِ **!** رُبَّما أَسْرَعْتَ

في تعليم قابيلَ الرمايةَ. رُبَّما

أَبطأتَ في تدريب أَيُّوبٍ على

الصبر الطويل. وربما أَسْرَجْتَ لي

فَرَساً لتقتُلَني على فَرَسي.(٢)

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لدرويش، ج١، ص٤٩٢.
(٢) نفسه، ص٤٩٢.

ولعل أهم ما يجعل الموت أليفا -هنا- هو" قابليته للهزيمة بقدر قابليته للانتصار والظفر، أيضاً، فإن تبدل وجهه أو قناعه مع الحب ينزع عنه شيئا من غلظته وينال من عنفوانه، وقدرته على البطش الغشوم. "[١]

تحاور الجدارية الموت من خلال جدلية علاقة الإنسان بالزمان والمكان، ومن هنا نجد درويش يكثر تناصاته الشعرية التي تدخل النص في جدليات الفكر والثقافة، فقد غصت الجدارية بالتناصات الدينية، والأدبية والصوفية واستخدمت غير قناع لغير شخصية في إشارات واضحة جعلت قضية المجابهة قضية كونية" تستدعي معها سربا من أشعار كبار الشعراء.......

كان (بودلير) قد كتب قصيدة عنوانها "dance makabaree"[٢] يتحدث فيها عن الموت، وهي تتشابه مع جدارية درويش في كثير من فلسفتها. حيث واجه كل من درويش و(بودلير) قضية الموت من منظور فلسفي، وهذا يدخلنا إلى عالم الأدب المقارن، وقد تناول الدكتور محمد شاهين هذه القضية في كتابه "ت. س اليوت وأثره في الشعر العربي"، حيث عقد فصلا للمقارنة بين جدارية درويش وقصيدة اليوت" و" أغنية حب جي الفرد بروفورك".

فالجدارية تطرح سؤال الوجود البشري من خلال فكرة الصراع، وتصر على انعتاق صاحبها من الموت؛ لتتحقق فكرة الانبعاث التي طرحتها الأسطورة الكنعانية القديمة[٣]. أما اليوت في "أغنية حب جي الفرد بروفورك" فإن المواجهة مع الموت تبقي بروفورك حبيس الخوف، غير قادر على اجتياز امتحانه الصعب[٤] لكنها تطرح فكرة المجتمع الأوروبي المريض المستسلم لحالة الهلاك.

---

(١) الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس، ص٦٢.

(٢ د. محمد شاهين، ت. س. اليوت، وأثره في الشعر العربي، ص ١٠٦، آفاق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

(٣) أسطورة كنعانية قديمة تزعم أن طائرا اسمه الفينيق، عندما يموت ويحترق يعود ثانية للحياة.

(٤) ت. س. اليوت، وأثره في الشعر العربي" الصفحات ٩٩ وما بعدها".

ومن هنا، "فإن جداريتي إليوت ودرويش-كما يرى شاهين- تلتقيان وتتقاطعان ولكنهما في الوقت ذاته تفترقان في مساريهما. نهاية جدارية محمود درويش هي توضيح لبدايتها. فالاسم الذي ظنت الممرضة أنه محمود درويش ليس محمود درويش، وأنه ليس كما حاولت الممرضة تأكيده. أما الإجابة في شكلها الدرامي فهي القصيدة التي تقع بين البداية والنهاية. ثم إن وجود اسم درويش كجزء من عنوان القصيدة لا يخضع القصيدة إلى شخصنة يكون الاسم فيها إشارة إلى شخص محمود درويش، إذ أن هنالك هوة بين عنوان القصيدة ونصها، مثل تلك الهوة بين (بروفروك) ونص قصيدته. فعندما نقرأ عنوان قصيدة محمود درويش نتوقع على الفور أن القصيدة ستحكي لنا حياة محمود درويش وآلامه ومعاناته وهو على وشك أن يودع الدنيا............. يختلف كل من (اليوت) ودرويش بعد هذا التقاطع في نقطة الانطلاق. فعند (اليوت) تقع ذات (بروفروك) المتمردة مريضة تمنعها من الانطلاق في الفضاء الرحب. ولكن لدى الشاعرين الرغبة والطموح في الوصول إلى ما وصل إليه السلف في القدرة على الإنشاد والغناء المتميزين. وهذا هو منظور القصيدتين في أوسع معانيه، حيث ينجح (اليوت) في تصوير خيبة الأمل عند (بروفروك) في أعمق وأكثف أبعادها.

في جدارية درويش الذات الخارجية مريضة، وأسيرة موت مرتقب يتأهب للانقضاض عليها، أي أنها تختلف عن الذات الخارجية في(بروفروك)، تلك التي تتكون من جسم مريض مجازا، في حالة تشكل امتدادا لمجتمع (هارفرد) البورجوازي المريض مجازاً بدوره"[(١)]

ولا ننسى في هذا السياق قصيدة أمل دنقل" ضد من" التي عالج فيها قضية الموت: حيث تشابهت بعض مقاطعها مع ما جاء في الجدارية، وان ظل دنقل"أسير

(١) جهاد فاضل، هل تأثر درويش بإليوت في «الجدارية»؟!جريدة القبس، ٢٠٠٩/١١/١٩.

عالم المشفى؛ حيث التقط صوره مما يحيط به، في حين أن درويش طار إلى السماء على جناح حمامة بيضاء، صوب طفولة أخرى؛ حيث سيولد هناك في الأبدية. "[١]

يقول دنقل:

في غُرَفِ العمليات،

كان نِقابُ الأطباءِ أبيضَ،

لونُ المعاطفِ أبيض،

تاجُ الحكيماتِ أبيضَ، أرديةُ الراهبات،

الملاءاتُ،

لونُ الأسرّةِ، أربطةُ الشاشِ والقُطْن،

قرصُ المنوّمِ، أُنبوبةُ المَصْلِ،

كوبُ اللَّبن،

كلُّ هذا يُشيعُ بِقَلْبي الوَهَنْ.

كلُّ هذا البياضِ يذكِّرني بالكَفَنْ

البيضاءِ، أَعلى من غيوم النوم[٢]

ولا يعني هذا تماثل التجربة، أو محاكاة احدهما للأخر وفق قاعدة الأخذ عند القدماء والتناص لدى المحدثين، بل إن هذا يؤكد عالمية التجربة من نحو وخصوصيتها من نحو أخر، وهنا يستحضر النقد تجارب شبيهة عند طرفة ومالك بن الريب، و(اليوت) و(سيلفيا بلاث) وغيرهم.[٣]

---

(١) د. عادل الأسطة، أرض القصيدة جدارية محمود درويش، ص٣٢، دار الزاهرة للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، ٢٠٠١.

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٦٨، مكتبة مدبولي، القاهرة ط٣، ١٩٨٧.

(٣) للاستزادة في هذا الموضوع، انظر ما كتبه خليل الشيخ حول تجربة المرض بين سلفيا بلاث وأمل دنقل في كتابه"دوائر المقارنة، دراسات نقدية في العلاقة بين الذات والآخر، الصفحات ١٧٧-٢١٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠ وانظر أيضاً أحلام يحي، : عودة الحصان الضائع، ص(١٢٥- ١٧٥) نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠٠٣.

لكن المقارنة من خلال نظرية التوازي تتيح للباحث أن يتعمق التجربة، ويبحث عن أفاقها الفلسفية، وآثارها المتعددة على التجربة الإبداعية

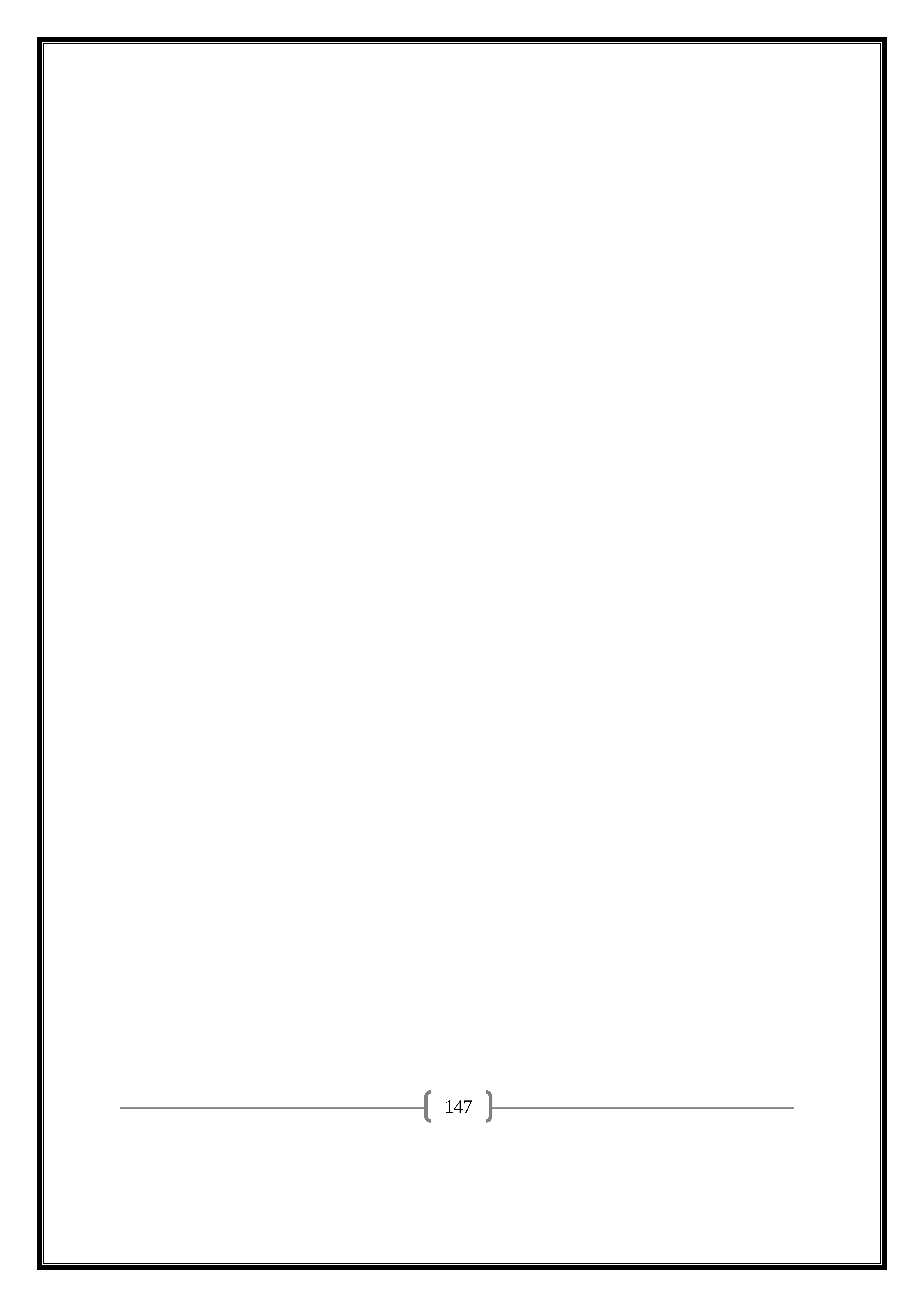
إن محاولة تفكيك الزمن من خلال مجابهة الموت تشير إلى حلم درويشي يتشكل من خلال مرايا أو أقنعة تناصية يستخدمها الشاعر متناثرة أو مجتمعة للعثور على وجوه أخرى تعكس صورته في تناصات الموتى جميعاً" بوصفهم حاضرين في أصالة الغياب"(١)، ولكن صوت الراوي الشعري لا يتناص مع صوت شخصية القناع، أو مجموع الأصوات المستخدمة، بل يرتد أيضاً ليندغم مع صوت الذات، بوصفها حالة الحضور في تقلبات الزمن.

١- الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس، مجلة فصول، ص ٦٥.



الفصل الثالث

بنية الحدث الدرامي



مفهوم الحدث الدرامي

ليس سهلاً على النقد الأدبي الحديث أن يضع معايير ثابتة لتحديد مفهوم هذا المصطلح النقدي (الحدث الدرامي)؛ بعد أن تداخلت الأجناس الأدبية، وتنوعت أراء النقاد في دلالاتها، وبعد أن خضعت هذه المصطلحات لمدارس نقدية وتصورات فلسفية أو فكرية أو أدبية تجعل إمكانية تحديد مفهوم ثابت لمصطلح - كالحدث الدرامي- غاية في الصوبة، ومن هنا؛ فإن الباحث سينتهج مبدأ المقاربة والتحليل في عرض دلالة هذا المصطلح (الحدث الدرامي)، من خلال صفته الدرامية، وعلاقته بالفعل أو الحركة من خلال دلالة اللغة، مشيرا إلى بعض تلك الآراء التي حاولت تعريف هذا المصطلح أو شرحه.

ولعل أول اشتباك اصطلاحي ينتاب هذا المصطلح (الحدث الدرامي) يتسرب من جذور المصطلح التاريخية نفسها، وطريقة انتقالها عبر التاريخ إلى فن الدراما. وهنا يمكن الإشارة إلى ثلاثة مصطلحات في هذا الجانب، تحدث عنها القدماء، وتوارثها تلامذتهم في شيء من الخلط والارتباك، وهي: "plot" والتي عرفها بعضهم بالحبكة أو بالقصة أو الحدوتة[1]، والحدوتةfable أو الحكاية، عند من فصل بين الحبكة والحدوتة، ثم"action" الحدث، وهو الأقرب للحدث الدرامي الذي أتحدث عنه هنا. مع أن (أرسطو) المنظر الأول للدراما قد خلط بين هذه المصطلحات، حين تعرض للحدث في سياق حديثه عن عناصر البناء الدرامي، فقال: "إن أهم هذه العناصر الست هي ال plot؛ فالتراجيديا ليست محاكاة لأشخاص، بل محاكاة الأحداث، محاكاة للحياة، للسعادة والشقاء والسعادة والشقاء تأخذان شكل حدث، والهدف الذي يريد

---

(١) البناء الدرامي، ص٣٣.

المؤلف تحقيقه هو نوع من النشاط وليس قيمه. صحيح أن لنا صفات معينه تتفق مع شخصياتنا، لكن ما نفعله هو الذي يقرر سعادتنا أو تعاستنا. الممثلون إذن لا يقومون بالتمثيل بغيه تصوير شخصية ما، أبدا، إنهم يقدمون الشخصية من اجل الحدث. والنتيجة هي أن الغاية التراجيدية هي الحدث، إي الحدوثه fableاو الplot"[١]

ولا يعني هذا الخلط أن يُضرَب برأي (أرسطو) عرض الحائط؛ ذلك أن الفرق بين الحدوتة والحدث دقيق جدا، وفي هذا الفرق تكمن الذائقة الأدبية في التفريق بين ما هو فني، وما هو دون ذلك.

ومهما يكن من أمر؛ فقد كان واضحا من تفصيلات الفصل الأول، حول مفهوم الدراما، أن الدراما-كما جاء في تعريفها لدى القدماء- تفيد مصدر الفعل أو الأداء، أي أن علاقتها بالفعل علاقة ترادف وتجانس واندماج. وهذا يعني أن الحدث الدرامي يتسم بالفاعلية من نحو والفنية أو الجمالية من نحو آخر. وهو بذلك يمثل ركيزة أساسية من ركائز الدراما.

فالحدث في البناء الدرامي يشكل قلب البناء، وهو يتعانق مع بقية العناصر عن طريق جدليات متشعبة؛ فالصراع لا يتشكل إلا من خلال حركة خارجية أو داخلية، والشخصية هي التي تقوم بالحدث، والحوار الدرامي حوار يدفع إلى تطور الأحداث. والحدث بهذا المعنى حدث مصنوع خدمة للنص، من خلال الوعاء الفكري وهو اللغة، وينهض تطوره على عاتق الشخصية وهي مصنوعة - أيضاً- خدمة للنص.

وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن الحدث الدرامي هو: " الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض".[٢] أو هو: الحركة التي تقوم بها الشخصية

---

(١) أرسطو، فن الشعر، ص١٣، ترجمة، جون وارفتون، مكتبة (انري مان)، نيويورك، ١٩٦٩، وانظر النص في الكتاب نفسه، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، ص٩٧.

(٢) البناء الدرامي، ص٤٣.

داخل العمل الفني، من أجل خلق موقف يمكِّن العمل الفني من بلوغ غايته الإبداعية؛ ذلك أن الحديث يدور حول حدث فني لا فعل واقعي. والحديث عن الموقف في هذا السياق، يستلزم الحديث عن "التوتر" أو "الموقف المتوتر"و" التوتر كلمة لا بد أن تتكرر في كل حديث عن الدراما. فنحن بالطبع نتحدث عن موقف متوتر عندما نرغب في الإعراب عن الإحساس بأن حالة ما قد تتحول في أي لحظة إلى شيء متأزم مختلف. إن أي عمل فني يمكن إدراكه بفهم العلائق المتداخلة بين أجزائه"(١)

والدراما حافلة بأنواع متعددة من التوتر"إلا أن التوتر العام المستمر هو ذلك الحاصل بين الموقف في لحظة بعينها والحركة الكاملة، فالمسرحية تظل في حالة من التوازن حتى اكتمال الحركة. إن من أبسط الأمثلة البارزة على هذا التوتر هو التشويق، وهذا ما نراه بجلاء على مستوى الإبداع الدرامي الشائع في الأفلام وفي التلفزيون. "(٢)

هذا التحديد الدقيق لطبيعة الحدث الدرامي، باعتباره أداة حركية داخلية للأحداث، وعنصر تشويق مقصود بذاته في التشكيل الفني الإبداعي، يعد محاولة لفض الاشتباك المتوقع بين مفهوم "الحدوتة" و"الحدث"؛ كما ذكرت سابقا في معرض حديثي عما قاله (أرسطو)، حيث جاء النقد الحديث ليضع حدا لهذا التداخل؛ فالحدوتة هي الإطار الخارجي الذي يقدم المؤلف عن طريقه الحدث الدرامي.

وإذا كان الحدث بهذه الأهمية؛ فإن توجيه دلالته الاصطلاحية إلى تطوير البنية الدرامية، والوصول إلى ذروة التشويق هو المقصود بدراميته، أيْ: " أيُّ شيء يدفع مجرى القصة إلى الأمام تجاه ذروة وخاتمة، والفعل قد يكون فكرة، أو حديثا، أو حركة جسمانية"(٣).

---

(١) الدراما والدرامية، ص٤٨، .

(٢) نفسه، ص٤٨.

(٣) الدراما بين النظرية والتطبيق: ص ٤٢٥.

والأديب هو من يقوم بإعداد مسرح الأحداث، من خلال هيكلية معمارية؛ فيرسم الشخصية، ويحدد لها أبعادها ويصنع لها إطارها العام الذي تتحرك من خلاله، وهذا الإطار يمثله الحدث الفني. ثم تبدأ هذه الشخصية تتحرك باتجاه خلق حبكة فنية تمثل ذروة التشويق، وصولا إلى حل يحسن الوقوف عنده، وإنهاء العمل الفني.

وتتحدد العلاقة بين الحدث والشخصية باعتباره مجموعة من الأفعال والوقائع التي تصور الشخصية، وتكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، فبدون الحدث لا يمكن أن تتحرك الشخصية، كما أن الأحداث لا يمكن أن تجري وحدها، بل لا بد من وجود شخصيات تحركها، حتى قيل: إن (الشخصية والحدث صنوان لا يفترقان؛ إذ إن من الخطأ الفصل أو التفريق بينهما، لأن الحدث هو الشخصية في حالة أداء فعل ما؛ فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل من دون الفاعل كانت قصته أقرب إلى الخبر منها إلى القصة"[١]، فما الشخصية"سوى تحديد للأحداث وما الحدث سوى تمثيل الشخصية"[٢]. ولا بد من الاستدراك- هنا-فأقول: ثمة إمكانية لوجود حدث لا يتكئ على الشخصية، بل يتمثل في فكرة ما أو موقف؛ لكن الأحداث من هذا النوع ستفتقر إلى الفاعلية والدرامية، ما لم تحط بجدار فني مكثف يخرجها من عزلتها، ويدخلها في مسار الدراما

وقد حاول (أرسطو) ربط الحدث بالمحاكاة، حينما عد (التراجيديا) " محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة؛ لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني"[٣] ولا بد من الإشارة -هنا- إلى أن الحدث الذي يتناوله (أرسطو) في هذه

(١) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص ٣٠.، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٧٠م.
(٢) هنري جيمس وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، ص٣٢، ترجمة: انجيل بطرس سمعان، مراجعة: د. رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١م.
(٣) أرسطو، فن الشعر، ص ٩٥.

العبارة حدث فني، فليس المطلوب محاكاة الشيء كما حدث، بل محاكاة"حدث من الممكن أن يحدث، وقد لا يحدث على الإطلاق، لكن من المحتمل أن يحدث"(١)

والحدث الدرامي -عند (أرسطو) - حدث جاد حتمي- كما مر في تعريف التراجيديا- والحتمية- هنا- علاقة تنفي صفة الاعتباطية أو الصدفة، فلا بد أن تكون المقدمات تؤدي إلى نتائج. وهنا يأتي دور الحبكة، المشكل الأساس لتطور الحدث(٢)، ويصبح تقسيم الحدث من خلال "الحبكة" إلى: بداية، ووسط، ونهاية أساسا في تحديد مفهومه ودوره.

وقد تتعدد الأحداث وتتشعب، فيقوم الأديب بترتيبها بطريقة معينة، هذا الترتيب هو المفهوم الفني لوظيفة الحبكة؛ فهي التي تنظم الأحداث، فإذا ما ارتبطت مع بعضها وسارت باتجاه معين؛ فتكوّن ما يسمى بالحبكة المتماسكة(٣). أما إذا كان هناك تقديم وتأخير للأحداث، أي أنها تفتقد إلى الترابط، فهذا يمكن أن يسمى بالحبكة المفككة(٤)

ومن هنا؛ فإن البناء الدرامي لا بد له من أن يحتوي على "بداية تمهد للأحداث الخاضعة لقانون" الضرورة أو الاحتمال"، يليها وسط به عرض لهذه الأحداث، وتفصيل دقائقها، ثم نهاية بها ذروة هذه الأحداث وحلها"(٥)

وأما الحبكة الدرامية، فإما أن تكون بسيطة، أو معقدة، وطبيعة الأحداث اليومية تؤكد هذا التمييز؛ فالحبكة البسيطة هي: الفعل الواحد المتطور في خط واحد، في حين

---

(١) البناء الدرامي، ص٤٨.

(٢) يعتقد (بوتشر) بأن الحبكة في الدراما هي المعادل الفني للفعل في الحياة الواقعية: انظر: فن الشعر لأرسطو، ص١٠٠.

(٣) د. عدنان خالد عبد الله-النقد التطبيقي التحليلي، ص٧٦، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٨٦.

(٤) د. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهها، أعلامها)، ص، ١٣ شركة الإسكندرية للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٧٣

(٥) نظرية الدراما الإغريقية، ص٤٣.

أن الحبكة المعقدة تتولد مع أحداث متنوعة، تتشابك لإحداث تحول في حياة الشخصية، أو في مصيرها، مما يطور الحدث، ويخلق التشويق.[1]

وهنا تبدو أهمية كل من العقدة والحل في البناء الدرامي؛ بل إن الدراما" هي فن العقدة، لأن الصراع الذي لا يؤدي إلى عقدة هو صراع غير درامي"[2]

فمن خلال الحدث ينشأ الموقف الدرامي، وتنشأ- أيضاً- المفارقة.

---

(١) اقرأ حول هذا، ما كتبه أرسطو في كتابه فن الشعر، ص١٢٠ وما بعدها.
(٢) نظرية لدراما الإغريقية، ص٧٣.

الحدث في القصيدة

والحدث في القصيدة من شأنه أن يقربها من النزعة الدرامية، ويخفف من حدة الغنائية فيها، ويسمح للرؤى السردية أن تأخذ أبعادها في تشكيل درامية النص، وتصبح الدفقات الشعورية جزءا من البناء المتكامل للنص. تساندها النزعة الدرامية لإضفاء جانب الحيوية على النص.

ومن أجل تشكيل بنية درامية، قائمة على حدث فني، تنزع القصيدة الحديثة إلى استخدام نمط الحكاية أو الأسطورة؛ للتشويق من نحو، ولتعميق القيمة الدلالية التي تحملها الفكرة العامة للقصيدة، وقد يستعير الشاعر الحدث من واقعه الاجتماعي المعاصر أو التاريخ.

وتكمن درامية الحدث في القصيدة المعاصرة في قدرتها على التعبير عن تجربة خاصة، أو عامة، ومن هنا؛ فإن استلهام التراث، أو الأسطورة، أو الحكاية الشعبية- لتشكيل بنية الحدث- لن يكون مقصودا لذاته، بل لعلة أخرى تتمثل في إضاءة الواقع من خلال مشهد فني ذي بعد تاريخي أو تخيلي.

لكن يجب أن أشير من البداية إلى أنه لا يمكن تفرد الحدث في قصيدة شعرية تفردا تاما، بل لا بد من تعانق النزعة الدرامية القائمة على الحدث مع نزعات أخرى قائمة على الغنائية كالإيقاع والعاطفة والتخيل، لتشكيل بناء درامي متكامل؛ فالبناء الدرامي المتكامل هو المعيار الحقيقي لقياس جمالية الحدث الدرامي في القصيدة؛ فبواسطته يستطيع الناقد أن يميز بين شاعر مجيد وآخر دون ذلك. وأعني بالمتكامل- هنا- ما يضمن للنص شعريته المتمثلة في: الدفق الشعوري، والإيقاع والتصوير، والبعد الدرامي المتمثل في جملة من التقنيات تقلل من ذاتية النص، وتقربه من

موضوعية التعبير فـ"البناء الدرامي يقوم على ترتيب الجزئيات المختلفة، ثم تسلسلها بواسطة التقابل والتضاد والتوتر والصراع وتصاعد الحدث إلى الذروة والحل. "[١] وهذا من شأنه أن يحدث تغييرا في الأداء الصوتي، فيقلل من الغنائية، وتغييرا في الشكل الهندسي، ليلائم حاجة الجملة الشعرية من دفقات الشعور.

لم تخل القصيدة القديمة من مسحة درامية، يمثل الحدث جزءا من بنيتها، مع أن وحدة البيت من نحو، وإلزام الشاعر بالوزن من نحو آخر قد كبلا البنية السردية شيئا ما، إلا أن نفسا قصصيا قد اعتور بنية القصائد القديمة، فحررها- بعض الشيء- من تلك القيود، وسمح بتسلل بذور حركية للفعل السردي، المولد الأساس لحركة درامية داخل النص المنتظم.

ولو تأمل القارئ واحدة من قصائد امرئ القيس، لوجد كيف يتطور الحدث تطورا يكشف عن رؤية سردية عالية الجودة، وذلك عندما يتناول رحلة الصيد مع جواده وقت البكور، فيشرح في وصف الجواد ثم وصف حركته، ثم يصور ما حل بهما: هو وجواده في رحلة المطاردة الساخنة، وما آلت إليه الأحداث بعد تلك الجولة:

وقد أغتدي والطير في وكناتها   وماء الندى يجري على كل مذنب
بمنجرد قيد الأوابد لاحه طراد   الهوادي كل شـــأو مغرب[٢]

إذا هي بداية رحلة، لها ما بعدها، تنتظر هذا الغدو رحلة وصراع وقراع، ومصير تحدده نهاية الحدث في القصيدة:

فأدرك لم يجهد ولم يثن شــأوه   يمر كخذروف الوليد المثقب
ترى الفأر في مستنقع القاع لاحبا   على جدد الصحراء من شد ملهب[٣]

---

(١) خليل الموسى، القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية، ص ١٠٥، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة دمشق، عام ١٩٨٦،
(٢) ديوان: "امرئ القيس"، ص٧٥، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.
(٣) ديوان امرئ القيس، ص ٧٦.

ثم يتطور الحدث، لينقلنا الخطاب الشعري إلى ذروة المغامرة:

فلما دخلناه أضـــفنا ظهورنا إلى كل حار جديد مشــطب

كأن العيون الوحش حول خبائنا وأرجلنا الجزع الذي لم يثــقب

نمش بإعراف الجيـــاد أكفنا إذا نحن قمنا عن شواء مضهب

ورحنا كأنا من جؤاثي عشيــة نعالي النعاج بين عدل ومحقب

وراح كتيس الربل ينفض رأسه أذاة به من صـــائك متحلب[١]

هذه إشارة سريعة لدرامية الحدث في القصيدة الكلاسيكية القديمة، وهي درامية وفرها ذلك السمت السردي؛ ذلك أن جل القصائد الطوال فيها بنى سردية تصور حدثا ما، منها على سبيل المثال لا الحصر: قضية الرحيل "رحيل المحبوبة"، ورحلة الشاعر في قصيدة المديح، وما يعانيه في هذه الرحلة من عناء ومشقة، بل إن الوصف في القصيدة القديمة كان مقترنا بالحدث في معظم الأوقات. ولكنها درامية مشدودة إلى الأرض، من خلال طبيعة الإيقاع الرتيب الذي تفرضه معيارية القصيدة التقليدية، وتحد من طاقاته، فلا مجال لرؤية درامية متكاملة المعالم من خلال تقنيات الدراما المعروفة.

لكن شأن القصيدة الحديثة مع الحدث مغاير تماما؛ إذ أصبح الحدث الدرامي تقنية فنية يهندسها الشاعر، لتخرج القصيدة إخراجا مسرحيا في ثوب حكائي أكثر موضوعية، وأقل غنائية. فقد سمح الشكل الجديد المتحرر من الوزن والقافية- أحيانا- بشيء من حركية الفعل داخل النص، وفق الدفقات الشعورية المرجوة لتشكيل النص، وهذه السمة عائدة إلى"جودة النص الشعري، أو رداءته، وهذه الحركة تعبر عن الوضع النفسي للشاعر"[٢] بل" إن كل قصيدة جيدة لا بد أن تحتوي على عنصر

---

(١) نفسه، ص٧٨.

(٢) علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، ص١٨، دار الزمان للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.

الحركة على صورة ما، وإلا كانت قصيدة رديئة، والشاعر يدرك هذا بإحساسه، ويحاول أن يضفي هذا العنصر على قصيدته من إحدى جهاتها"[١].

ودرامية الحركة الشعرية في النص الحديث دليل تعانق بين النص وصاحبه، حيث تكشف عن موقع "أنا الشاعر" من النص، فإن تحرك الذات في النص إثراء للتجربة الدرامية؛ "لأنها تتفاعل مع ما تنظر إليه، مع العالم المرئي من زاويتها، أما إن كانت ثابتة؛ فهي اقرب إلى الغنائية، وإن تحدثت عن العالم؛ فإن حديثها لا يعكس تفاعلا معه بل يعكس حركتها، فهي حاكية عنه في هذه الحالة أو مشاركة"[٢].

وقد شكلت قصائد درويش- وخصوصا الطوال منها- بنية درامية قائمة على تعدد التقنيات؛ فتجد فيها: فاعلية الحدث، وسردية اللغة، وديناميكية الحوار. وعمق الصراع.

وقد تناولت في فصل سابق درامية الصراع. وبينت كيف أنه تمثل للشاعر في خطين، كان أحدهما خارجيا، مثلته قصائده المقاومة، حول الأرض والإنسان الفلسطيني، وصراع آخر بين الذات والذات، وهي درامية متعلقة بحركة الفعل، أو بالموقف الذي ينطلق منه الشاعر في رؤيته، وصراع مشكل للمتناقضات، وللتعبير عن هذه المتناقضات، يجيء الفعل كبنية معمارية تتحرك داخل النص؛ فيتطور معها ذلك الصراع في شكل جدليات مرتبطة مع ذات الشاعر من نحو، وآخره الخارجي من نحو آخر، وإذا كانت هذه العلاقة ستشكل جدلية علاقة الذات مع المكان ومتعلقاتها؛ فإن علاقة ثانية يشكلها الصراع، تتمثل في جدلية العلاقة مع الزمن، وقد بدا ذلك واضحا في جدارية درويش، حينما تصارعت الذات مع الموت.

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٦، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.
(٢) عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص١٧٤، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١.

وقد اتسعت بعض القصائد الدرويشية لتقنيات متعددة، اتساعا مكنها أن تمثل حقلا من حقول دراسة الشكل للقصيدة الحديثة؛ فترى تعانق القصصي مع المسرحي دون إغفال للغنائية؛ ويقف الصوت الموجه للنص موزعا بين الشاعر وراو آخر يتقنع به، مع تداخل لأصوات شخوص النص المتعددين، مما ساعد على إثراء ديناميكية النص، وحرره من رومانسيته المعهودة في بدايات درويش الأولى.

استطاع درويش أن يفتح بوابة الشعر الغنائي على الحكاية، بعد أن انساحت المسافات بين كل من الدرامي والغنائي والسردي، وبعد أن أخذت الأجناس الأدبية تقتبس من بعضها البعض تقنيات عديدة، فتشكلت له قصائد ذات بنى تركيبية تمزج بين الذاتي والموضوعي. وسيحاول هذا الفصل أن يتناول بنية الحدث من خلال علاقتها بالتقنيات الدرامية المتعددة، وسيقف الباحث على محطات مختلفة من أعمال درويش الأخيرة، يبدأها مع ديوانه"لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، وهذا الديوان واحد من دواوين درويش التي صدرت في التسعينات(١٩٩٥)، وقد ضم حصيلة وعي الشاعر الفكري، وتناول بشكل واضح سيرته الذاتية مركزا على رحلة التشريد عام (١٩٤٨)، وما واجهه هو وشعبه من مصاعب، والديوان حقل جيد لدراسة الحدث السياسي الخارجي، والاستخدام الأسطوري لبناء الحدث، وتزاوج الحدث الخارجي مع الحدث الداخلي، وتقنيات السرد، والزمن السردي وعلاقته بالحدث.

ثم ينتقل الباحث في محطة ثانية ليقف على نمط آخر من أنماط الحدث تمثل في الجدارية، وينتهي بوقفة متأنية مع قصيدة" قطار سقط عن الخريطة"، من ديوانه الأخير"لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي "لأن هذه القصيدة تمثل أنموذجا لآخر ما كتبه درويش حول فلسطين، وتناول فيه الصراع عبر ستين سنة.

أما الجانب السردي في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، فقد اتخذ شكل الحكاية، وهي حكاية الذات؛ فدرويش يحاول كتابة سيرته معتمدا على التذكر؛ فيرتد

الزمن الحكائي إلى الماضي البعيد، حيث درويش ووالده يعتسفان جبال شمال فلسطين إلى دولة الريح، ويتعدد الرواة في هذه الحكاية؛ فأحيانا يسلم درويش البناء السردي للشخوص من خلال الحوار، وأحيانا ينفرد الابن أو الأب بسرد الأحداث، وأحيانا أخرى تجد السرد يتدفق على يد راو كلي المعرفة، يرسم لك معالم الرحلة، ويغوص في أعماق الشخصية، كاشفا عن خلجاتها، وأسئلتها الحائرة، يذهب معها بعيدا بعيدا؛ فيخرج خفايا التفكير، وما لم تظهره عين الكاميرا-أو عين الطائر في عرف بعض النقاد- من أحداث جرت في أعماق الشخصية، ومثلت جانبا كبيرا من جوانب الصراع فيها.

وحين يواجه النص راوياً (عليماً) كلي المعرفة، فإن القارئ يشعر أنه يقف مع من يمتلك سلطتي الحكي والتفسير كليهما. فلتقرأ الحوار الآتي من "أبد الصبار"ولتتأمل أثر البناء السردي في نفسك، وأنت تستمع إلى حوار أب مع ابنه في رحلة التشريد التي نقلها درويش على شكل دفقات شعرية، شكلت مجموعة الديوان الذي تعالجه هذه الصفحات:

- إلى أين تأخذني يا أبي؟

- إلى جهة الريح يا ولدي. (١)

هذا الانفتاح المعماري المدهش لبناء حدث درامي- من خلال تقنية الحوار الخارجي- يحيل المتلقي إلى قضيتين: البحث عن صوت السارد من نحو، ثم البحث عن أثر هذا الافتتاح في بنية الحدث، وكيف انطلق مسار هذا الحدث، وكيف تشكلت مساراته المكانية والزمانية، خصوصا أن الاستفهام ضم دلالتي الزمان- من خلال الفعل "تأخذ" والمكان من خلال أداة الاستفهام "أين" البنية السردية تنفتح على حوارية؛ ولد يسأل وأب يرد. حوار ينبئ عن رؤية ذات دلالات بعيدة، لم تأت جزافا

---

(١) الأعمال الشعرية الجديدة الكاملة، ج١، ص٢٩٨.

ولا عبثا؛ فلم يكن رد الأب محايداً موضوعياً، يقول ما يوافق العالم الخارجي، بل كان خطاباً متلبساً بوعيه، ومتأثراً بمنظومة القيم التي تحكمه؟.

هذه هي البداية إذا، قصة حكاية الرحيل والتشريد، وهي حكاية الذات والجمع معا، حكاية درويش الطفل، وحكاية شعبه المنكوب.

وعند تأمل البنية السردية، فإن الطابع العام لهذه البنية ينحى منحى رمزيا فلسفيا، يؤطر لعلاقة جدلية بين المكان والزمان، يبدو ذلك واضحا منذ العبارة الأولى "إلى أين تأخذني" لك أن تتساءل عمن يقف وراء هذا الصوت: أهو صوت الابن فعلا؟ أم الشاعر، أم الراوي؟ فإن ذلك سيكون مفتاحا لدراسة طبيعة التشكيل الهندسي لهذا النص. ولك أن تتساءل -أيضاً- ما قيمة هذا الاستفهام في سياق المشهد الافتتاحي؟ وما أثره في تطور الحدث ودلالاته؟

من حق القارئ أن يقول: إن النص ينتجه صاحبه، وتقذفه مشاعره ليرتسم على صفحة الديوان، أو يصافح آذن المستمعين في صالات الإلقاء، فالقول كل القول لمن أنتج النص: أي الشاعر، وأن الحكاية هنا تمثل استذكارا درويشيا على شكل حوارية بين الابن وأبيه، لكن الذي أعطى المتحاورين فرصة الحوار هو الراوي "كلي المعرفة" الذي يعرف متى يجعل هذا يسأل، ومتى يسمح لذاك بالإجابة، ومتى ينهي الحوار بينهما، لينتقل إلى وصف يرتد معه الزمن إلى حيث شاءت إرادة الشاعر، أو يسرد سرداً يقدم الحدث خطوة إلى المستقبل. هذا الراوي تلمحه وأنت تفكك البناء الهندسي للنص، وتحاول فك الاشتباك بين تداخل الأصوات، وهو راو يظهر ويختفي حسب الإرادة الدرويشية.

ذلك أن طبيعة البناء الشعري القائم على إيحائية الكلمات، تجعل المتلقي يشعر بأن درويش ينشئ نصا إبداعيا مستلهما من ذكريات مرت بها تجربته.

فالراوي هنا هو من يقول على لسان الأب: "إلى جهة الريح"؛ لأن منطق التلقي الواعي يرفض قبول فكرة أن تكون إجابة الأب هذه: " إلى جهة الريح" قد حصلت فعلا؛ ذلك أن هذه العبارة شعرية فعلا، ورمزية إلى حد الاعتقاد بأن درويشا هو من أنتجها، ثم أسلمها إلى راو كلي المعرفة؛ ليوزع الأدوار بعدها؛ فيجعل هذه العبارة من نصيب الأب، نعم لقد استخرجها درويش من قاموسه، وأسلمها لراو اتكأ عليه النص، ثم أجراها الراوي على لسان والد درويش الحقيقي، وما يدعو إلى هذا الزعم أنه: لم يحصل أن جاء في حوارات درويش أن أباه قال له هذه العبارة، وهما يغادران فلسطين إثر النكبة الأولى.

ومن هنا؛ فإن استحضار فكرة الراوي كلي المعرفة هي التي جعلت النص بوحياً إلى درجة استخراج كافة التفاصيل الممكنة في المقاطع الحوارية. لقد وقف الراوي هنا على مقربة من الأب وابنه، واستمع إلى ما يدور بينهما. ولو شئت رصد مكانه، في هذه اللحظة، لرأيت شبحاً واقفاً في بؤرة اللوحة، أو في المنتصف منها، لا يراه أي من الأب أو الابن. فمن هو هذا؟.. ربما يمكن القول: إنه جهاز تسجيل. أو آلة تصوير تنقل الحدث كما هو، دون حذف أو زيادة.

وتأتي أهمية الراوي في هذا النص من خلال قدرته على تحديد هوية النص، ورؤية صاحبه؛ فالبنية السردية- في أصلها تقنية- روائية، لكن استعارتها لتشكيل نص شعري، تعتبر محاولة للخروج من الذاتي إلى الموضوعي، أي الاقتراب من الدرامي؛ أما أن يكون الشاعر متخفيا وراء راو يدير دفة السرد، فهذا يخفف كثيرا من الحرج المتوقع إثر عملية السرد، ويجعل المتلقي أكثر ثقة في تقبل الأحداث.

ومن هنا؛ فإن هذا الراوي (كلي المعرفة) -على حد تعبير النقاد- يدير العملية السردية وفق رؤية إخراجية اختارها الشاعر؛ لتصب في معمارية اللغة الشعرية، فإذا كان قد سمح للمتحاورين افتتاح المشهد الدرامي في هذا النص، الذي يمثل جزءا من

سيرة الشاعر الذاتية، من خلال الحوار المتكئ على أسلوب الاستفهام؛ فإنه سرعان ما يعود ليستلم راية السرد؛ ويشرع في حكاية الحدث من خلال رؤية "عين الكاميرا" التي تصف كل شيء أمامها، فيتحرك الحدث على عينه:

"وَهُما يَخْرجانِ مِنَ السَهْل، حَيْثُ

أَقام جنودُ بونابرتَ تلاًّ لِرَصْدِ

الظلال على سور عَكَّا القديم ـ

يقولُ أَبٌ لابِنِه... "(١)

ربما كانت هذه هي المحطة الأساسية التي ينطلق منها السرد لبناء الحدث الدرامي، وهي نقطة توتر حقيقية، تمثل أزمة الخروج من الوطن الفسيح الذي دلت عليه عبارة "السهل"، وهو خروج يحمل في ثناياه أعباء التاريخ، وأوزار الماضي، وصراع (الهويات)؛ فالنكبة لم تكن مجرد انتقال من مكان إلى آخر، بل كانت انهيارا حضاريا لكيان أمة، والصورة هنا تحمل ثنائية تناقضية سياسية، خروج الأب وابنه من نحو، وإقامة جنود بنابرت معسكراتهم على جراح النازحين، لا لرصد العابرين إلى جهة الشمال أو من جهة الشمال، بل لرصد الظلال على سور عكا، وهي مهمة أعقد وأبعد من مهمة المراقبة العادية.

لكن العودة مرة أخرى من أسلوب السرد التتابعي إلى أسلوب الحوار الثنائي، على شكل وصايا يقدمها الأب، وتساؤلات يثيرها الابن، تجعل الحدث بحثا عن أسئلة غائبة، أو متخفية، تكشف عنها القراءة الواعية للتاريخ. ألا تراه قد خفف من ثورة الحوار، ومهد له بفعل مضارع" يقول " وكأنه أمام إخبار لا حوار

"يقول أب لابنه: لا تخف،

لا تخف من أزيز الرصاص! التصق

(١) الأعمال الشعرية الجديدة الكاملة، ص٢٩٨.

التصق بالتراب لتنجو"[١]

فالمشهد تراجيدي من خلال دلالة "أزيز الرصاص"، ومن خلال طبيعة السؤال الذي يكشف عن حجم الكارثة التي خلفتها مأساة النكبة:

"ومن يسكن البيت من بعدنا يا أبي؟

-سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي **!**"[٢]، وهو فلسفي من خلال القيمة الرمزية المتمثلة في الالتصاق بالأرض، وما حملته عبارة السارد من قبل، حينما قص علينا لحظة الرحيل، وكشف لنا عن معسكر لجنود بونابرت لرصد الظلال، مع العلم أن الرجوع الحقيقي للحظة الرحيل لن تصادف هذا المشهد؛ إلا أن يكون هذا التصوير ينطلق من رؤية فكرية، تحاول محاكمة التاريخ، والوقوف على محطاته الكبرى التي أدت إلى ضياع فلسطين، وتشريد أهلها المظلومين.

ثم يتوقف الحوار لحظة؛ فيسمح الدفق السردي للتصوير السينمائي أن يأخذ مداه في نقل صورة الحركة؛ فينقل لنا السارد مشاهد الرحيل، في أدق تفصيلاتها، بعد أن يكون النص قد تحرر من ضمير المتكلم في الأسلوب الاستفهامي، وانتقل إلى ضمير الغائب، وهو ضمير يناسب القص والوصف:

"تحسس مفتاحه مثلما يتحسس

أعضاءه واطمأن، وقال له

وهما يعبران سياجا من الشوك:

يا ابني تذكر**!**هنا صلب الإنجليز

أباك على شوك صبارة ليلتين"[٣]

---

(١) الأعمال الشعرية الجديدة الكاملة، ص٢٩٨.

(٢) نفسه، ص٢٩٩.

(٣) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ج١، ص٢٩٩.

مشهد يكتنز دلالات إيحائية عميقة، تكشف عن رؤية سردية تحيل النص إلى وثيقة تاريخية، تتجاوز حدود السرد التقريري، إلى نوع من التفسير المقصود لحقائق التاريخ، مع إشعاعات تفرضها اللغة الإيحائية. فالحديث عن الإنجليز في هذا المقطع؛ حديث عن مسببات الاحتلال، وحلقاته الممتدة، فالإنجليز كانوا سببا رئيسيا في تمكين اليهود من فلسطين، من خلال الانتداب، والقرارات الصادرة، والوعود السخية، والدعم منقطع النظير، وتسهيل الهجرة، وتمكين الصهاينة من العرب.

وإذا ما حاول القارئ الربط بين هذا المشهد والمشهد السابق الذي تمثل في عبارة الشاعر"وهما يخرجان من السهل، حيث/ أقام جنودُ بونابرتَ تلاً لرصدِ/ الظلال على سور عكا القديم". فإن جنود (بنوبارت) يعودون مرة أخرى بثوب استعماري جديد" الإنجليز" أي أن ثمة إصرارا من الشاعر لربط التشريد بمسبباته، وهنا تكمن الرؤية في توجيه دفة السرد. ورغم سوداوية هذه الرؤية إلا أن استحضارها يؤكد عزم وحتمية الأب على الرجوع، وهنا تتجلى دلالة الصبار في المقطع الأخير"

أباك على شوك صبارة ليلتين

ولم يعترف أبدا"[١]:

هذا الموقف البطولي المشرف، بل التاريخ الوطني المشرق لأب صبر على المحن، واجتاز امتحان السجن دون أن يعترف، تحت وطأة التعذيب؛ سيمتد إلى الابن، وريثه الذي سيسير على دربه؛ لينجو من محنته القادمة- أيضاً-كما نجا والده؛ ليعود مرة أحرى إلى بلده الأصلي فلسطين:

"سننجو ونعلو على/ جبل في الشمالِ، ونرجعُ حين/ يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد".[٢]

إذا هي إرادة حقيقية يجسدها البناء الدرامي من خلال تعانق السرد مع الحوار

---

(١) المصدر السابق، ص٢٩٩

(٢) نفسه، ص٢٩٩.

الثنائي، "ولكي لا يترك الراوي، في صدورنا، أثارت من شك في يقين الفتى بالعودة؛ نراه ينزوي، ليفتح المجال للابن لكي يفصح عن مكنونه. ونحن من جهتنا، عندما نتأمل خطاب الفتى، فسوف لن نرصد فيه أدنى أثر من قلق، بل على العكس من ذلك: سنرى فهماً تاريخياً، يورث يقيناً بالعودة. ومع ذلك فلا بد من مراعاة البنية السردية للقصيدة. نرى ذلك في هذا الالتفات من الأهم إلى الأقل أهمية، اعتماداً على ما كان قد تقرر من ضمان حدوث الأهم، إلى درجة تسمح بمناقشة التفاصيل(١):

"ـ ومن يسكنُ البيتَ من بعدنا/ يا أبي؟

ـ سيبقى على حاله مثلما كان/ يا ولدي!". (٢)

إذن، فالعودة حاصلة بالتأكيد. ولكن ما يناقشه الفتى هنا هو صحة البيت، طوال فترة الغياب. والأب، المطمئن إلى الغد، يؤكد للولد أن البيت ـ بما هو معادل للوطن ـ سيبقى في انتظار أصحابه. ها هنا درس جديد: الولد يسأل عن البيت المنزل. والوالد يجيب عن البيت الوطن. سيبقى الوطن على حاله في انتظار عودة الأبناء. هذا بعض مما تريد القصيدة أن تقوله.

لكن هذا الوعي الفكري الذي تمثل في عبقرية الأسئلة من طفل صغير يؤكد وجود تدخل خفي من الشاعر نفسه، لبناء حبكة الفعل بناء فنيا متناغما مع طبيعة المشهد المتشكل من العبارات الشعرية المتعانقة في سمتين متلازمين: حواري ووصفي.

ولو تأمل القارئ المقطع الرابع لوجد عين الراوي الفاحصة نرصد حركة الشخوص، وهي تراقب الأب، وتنقل حركاته وانفعالاته:

"تحسس مفتاحَهُ مثلما يتحسسُ/ أعضاءه، واطمأنَّ.

وقال له/ وهما يعبران سياجاً من الشوكِ... ".(١)

---

(١) خضر محجز، محمود درويش في ابد الصبار، لن يموت البيت، الحوار المتمدن، العدد ٢٢٢٥، ٢٠٠٨/٣/١٩، رابط الموقع على الشبكة: http: //www. ahewar. org/debat/show. art. asp?aid=128432#

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ج١، ص٢٩٩.

لكن هذا الرصد يخفي دلالات رمزية؛ فالمفتاح يرمز لحق العودة أو للعودة نفسها، واستخدام الفعل" تحسس" تؤكد حرص الشعب على العودة، والاحتفاظ بذاكرة حية، وهذا يتأكد من الربط بين المفتاح وباقي أعضاء الجسم.

لا يلمح القارئ من خلال هذا السرد رؤية الراوي الخارجية فحسب، بل كذلك رؤيته الداخلية لما يجول في خلد الأب: فهو لا يكتفي بتحسس مفتاح البيت، بل يحرص على سلامته، كما لو كان عضواً من أعضاء جسمه. فالراوي هنا ينقل مشاعر الأب، المتوحد مع الوطن. فالمفتاح الحاضر هنا هو رمز مجازي للوطن الغائب، حيث ينوب الجزء عن الكل: ولأن المفتاح جزء من البيت، فهو ينوب عن الوطن كله. لذا فهو يستحق أن يتحول إلى جزء من الإنسان. أي أن المفتاح دالة لغوية لثابت سياسي، يندغم مع ثوابت الشعب لتتشكل هوية الأمة، من خلال البيت والأرض والإنسان؛ ألا ترى كيف يتوحد الإنسان بالأرض، في هذه القصيدة**!**.

وبعد أن يطمئن الأب إلى المفتاح، وأنه ما زال في مكانه، يلتفت إلى الولد المشدود إلى جهة الجواب، بصفته وارث الحلم، والمنوط به الانبعاث المتجدد. وهنا تدخل جديد من الشاعر، إذ رسم لنا شخصية الطفل من خلال إسقاط زمني واضح، أسقطه الشاعر الذي كتب النص عن الطفل الذي سيقوم بدور الوريث في رحلة الرجوع. مستتندا إلى الأسطورة القديمة"أسطورة الفنيق"ولكي ينبعث طائر الفينيق الفلسطيني، فلا بد له من الرماد. ولكي لا يكون التجدد المأمول مجرد هيام في فضاء لا أرض من تحته، كان لا بد للأب من تمهيد التربة تحت قدمي الولد. هذا التمهيد يمثل وعيا درويشيا بكيفية بناء الحدث الدرامي بعيدا عن مطابقته للواقع المحكي عنه؛ إذ يجب أن يكون نهوض الولد أصيلاً، مستنداً إلى مجد كل من الأرض وسكانها. وكما يبقى الإنسان بالأرض، فإن الأرض تبقى بالإنسان، في علاقة جدلية

---

(١) نفسه، ص٢٩٩.

لا يقوم ركن منهما إلا بالآخر، كل منهما يهب الآخر الحياة. ولكي يكون ذلك كذلك، نرى الأب يقول للولد، خلال عبورهما سياجاً من الشوك:

"يا ابني تذكّرْ!

هنا صلب الانجليزُ/

أباك على شوك صُبّارةٍ ليلتين، /

ولم يعترف أبداً. سوف تكبرُ يا/

ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهمْ/

سيرةَ الدم فوق الحديد". [١]

لكي تعود يا ولدي، فلا بد لك من الصبر والتعب والكفاح. ستعيش يا ولدي، حتى تدرك جيلاً قادماً، يرث بنادقه ليستعيد الوطن. ومهمتك حينئذ هي أن تروي لهم قصة الأرض، أو تاريخ أجدادك؛ قصة كل هذا الدم، وكل هذا الحديد. ستروي يا ولدي للجيل القادم ـ جيل النصر ـ قصة مسيرة الدم الفلسطيني فوق حديد بني صهيون. ألا ترى كيف ينتصر الدم في قصيدة محمود درويش على الحديد! أما الانتقال من الزمن الماضي إلى المستقبل الواعد، فتلك تقنية أخرى يستخدمها درويش- هنا- كي لا يبقى الحدث حبيس مأساة كبَّلت المشاعر، وعمقت الأسى في داخله:

"سوف تكبر يا

ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم سيرة الدم فوق الحديد"[٢].

في خضم هذا الصراع تأتي وصية الأب لابنه، لتستكمل رحلة الصبر، وتصل إلى غاياتها في قطف الثمار، حينها فقط سينتصر الدم على زرد الحديد.

قلت: إن البينة الدرامية هنا تراوح بين البنية الحوارية والبنية السردية، ويبقى الراوي ممسكا بزمام الأمور؛ فتارة يمنح الشخصيات (الأب والابن) فرصة إضاءة

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٢٩٩.

(٢) نفسه، ص٢٩٩.

المشهد من خلال الحوار الثنائي أو الأسئلة المتكررة التي يطرحها الابن على أبيه في رحلتهما، وطورا ينصب (آلة تصويره) ليلتقط بعض المشاهد المؤثرة في رحلة المسير. ومن هنا ينشد الحدث من زاويتين: زاوية الحوار المعمق لدلالات الصراع، وزاوية السرد المجسدة لحادثة النزوح، وبين هذا وذاك تتجلى الدلالات الرمزية المؤكدة على طبيعة الصراع، وتمظهراته الفكرية والتاريخية. وهنا يأتي استحضار بيت القصيد: " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" في صلب النص؛ لتتأكد إرادة الشاعر في العودة، أو في تشكيل رؤية فلسفية تتكئ على حقائق الصراع وجدلياته. وهذا يتضح من خلال الإجابة التي يقدمها الأب على ذاك التساؤل:

"لكي يؤنس البيت يا ولدي"[١]

فالبيت هو المكان النهائي الذي تقع عليه عيون المرتحلين، وهم ينتظرون لحظة الرجوع، لكن الزمن سينفتح على عالم الأبدية عندما تفتح أبوابها:

" تفتح الأبدية أبوابها من بعيدٍ،

لسيارة الليل. تعوي ذئاب

البراري على قمر خائف. ويقول

أب لابنه: كن قوياً كجدّك!"[٢]

أي أن المشهد الدرامي سيتوقف أمام غربة جديدة، تتمثل في انفتاح الزمن على مداه، وهذا ينسجم مع حالة الضياع من نحو، وحالة الشوق الجنوح للعودة من نحو آخر؛ فالحدث هنا لا يريد أن يصل إلى أفق محدود، يتوقف عنده الدفق السردي؛ ذلك أن الصراع ما زال قائما، وإن كان أمل العودة سيظل متقدا في ذاكرة من ارتحل. لذا فإن النص سينغلق على نهاية مبهمة، فيها حديث عن العودة، متلفع بألم وأمل:

" عن بغلة الحرب، فاصمد معي

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص٢٩٩.

(٢) نفسه، ص٣٠٠.

لنعودَ

ـ متى يا أبي؟

ـ غداً. ربما بعد يومين يا ابني![١]

تتجلى هنا المفارقة بين الأمل المنشود الذي تبخر عبر سنين الضياع، والألم الجاثم فوق صدور الحالمين بالعودة، ومن هنا، كان الغد طائشا يمضغ الريح، في أتون اليأس، وضبابية المستقبل الموصل إلى البيت الذي ينتظر عواده:

وكان غدٌ طائشٌ يمضغ الريح

خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة

وكان جنود (يهوشع بن نون) يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما

يلهثان على درب (قانا): هنا

مر سيدنا ذات يوم. هنا

جعل الماء خمراً. وقال كلاماً

كثيراً عن الحب، يا ابني تذكّر

غداً. وتذكر قلاعاً صليبية

قضمتها حشائش نيسان بعد

رحيل الجنود ...[٢]

إذا تتمثل هذه النهاية بمشهد سينمائي يعيد ترتيب المناظر كلها؛ نرى أباً وابنه يسيران مع السائرين باتجاه فوهة الأبدية. ورغم كل هذا السواد، " لا تهمل عين الراوي رصد ما يقوله الأب لابنه: إنه يسرد عليه سيرة الحب، الذي غرسه السيد المسيح ـ عليه السلام ـ في هذه الأرض المباركة، مقرراً الحقيقة الأزلية القائلة بأن

---

(١) نفسه، ص٣٠٠.

(٢)الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص٣٠١.

هذه الأرض عرفت دائماً كيف تأكل غزاتها.

إنه يمهد للختام، كما يمهد أي راوٍ يروي قصة أو سيرة. صحيح أنه شاعر، لكن الصحيح كذلك، أن هذا الشاعر لا يذهل عن استخلاص نتيجةٍ ما، من كل هذا السرد الممعن في الشجن. لذا فقد أمكن رصد تقنية إخراجية درامية في نهاية الحدث، وسط خضم من حركات تشبه نهايات العالم؛ حيث البراري الواسعة تكون الإطار العام للمشهد، المتشكل من خلال هذا الزمن الأبدي الذي جسده على شكل بيت يفتح أبوابه لسيارة الليل، في جو مرعب مخيف؛، فيما ذئاب متوحشة تعوي على قمر خائف، وغرباء يبنون قلعتهم من حجارة بيوت لا يملكونها"[١]

لكن حتمية العودة ستتحقق من خلال سنة التاريخ، و"تلك الأيام نداولها بين الناس"[٢]، فكما رحل الجنود من قبل سيرحلون في القريب العاجل أو البعيد المنتظر..

رحلة الصعود إلى الشمال في حادثة التشريد التي تناولتها قصيدة" ابد الصبار" لم تكن كافية لاستكمال محطات الوجع، ولم يشأ النص أن ينغلق على نهاية معروفة كما ذكرت سابقا، بل بقي المشهد مفتوحا ليرتبط بمشاهد أخرى تجود بها قصائد الديوان المعالجة لسيرة الشاعر، ومن هنا؛ فإن انتقالا من القارئ إلى قصيدة أخرى سيكشف له كيف أن الحدث يتشكل من خلال تشابكات فكرية وتاريخية، تسبك بواسطة رؤية سردية متنوعة، تتراوح بين المشهدية والحوارية، ولعل الحوارية تتجلى بوضوح في قصيدة"إلى آخري وإلى آخره"

---

(١) خضر محجز، من أوراق مؤتمر محمود درويش: البنية السردية في قصيدة محمود درويش، عقد هذا المؤتمر تحت إشراف كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الأزهر بغزة يوم الأحد ٢٠٠٩/١٠/٢٥، إما ربط الورقة البحثية عبر الشبكة العالمية فهو: http: //www. alsdaqa. com/vb/showthread. php?t=34336&page=1

(٢) آل عمران، ١٤٠.

، إذا، هنا، يمكن لنا رؤية نوع من السرد المشهدي. لكنه سرد يتشكل من خلال رؤية الشخصيات ذاتها للحدث، " ولئن كانت تدخلات الراوي متعددة ومتكاثرة في (أبد الصبار) كما رأينا؛ فلقد يغيب الراوي هنا عن المشهد، مفسحاً المجال للشخصيات لتعبر عن ذواتها، في حوار يدور بين أب وابنه، ويستغرق القصيدة كلها. لكأننا نجلس في صالة مسرح، يعرض علينا مشهداً تديره شخصيتان، على هذه الشاكلة"(١):

ـ هل تَعِبْتَ من المشي

يا ولدي، هل تعبتْ؟

ـ نعم، يا أبي

طال ليلُك في الدربِ،

والقلبُ سالَ على أرضِ ليلِكَ

ـ ما زلتَ في خِفَّةِ القطِّ

فاصعدْ إلى كتفيَّ. (٢)

الاستفهام في النص يكاد يكون لازمة حوارية يتطور من خلالها الحدث، لتلبية حاجة المتلقي في معرفة خفايا ما حدث، أو لإضاءة الجانب المعرفي التاريخي عبر إجابات الأب المجسدة لفكرة الصمود.

أما الحوارية -من نحو آخر- فهي محاولة لنقل واقعي لطبيعة التطور الدرامي في رحلة الخروج، فهناك تعب كشف عنه السؤال، لكن هناك-أيضاً- إرادة وتصميم على مواصلة الكفاح تمثلت في إجابة الفتى الواعي. أما اختفاء الراوي- هنا- فقد مكن المتلقي من مشاهدة النص كما هو دون وسيط ينقل له مجريات الحدث كما لو أن السرد بني على طريقة القص، فقد فسح الراوي للشخصيات أن تتحدث بأريحية،

(١) خضر محجز، من أوراق مؤتمر محمود درويش: البنية السردية في قصيدة محمود درويش.
(٢) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ج١، ص٣٠٦.

وتنقل لنا صورة واقع الرحلة كما تمت. ثم مكنت هذه التقنية من نقل المشهد إلى زمن الحدث من خلال تكافؤ الزمنين: زمن الحدث وزمن السرد؛ حيث جاءت لحظة السرد على لسان الشخصيات مطابقة للحظة الحدث دون تأخر عنها أو تقدم، أي أن القارئ أمام لحظة انضباط زمني؛ لأن الزمن الذي تستغرقه أقوال الشخصيات، في الحوار، لا يختلف عن الزمن الذي يستغرقه المتلقي في استهلاك المشهد. أما رحلة عودة الأب والابن التي تبتدئ من لحظة باكرة في هذا النص، فلعلها لحظة النكبة نفسها. فهي تعادل ما جاء في النص السابق" أبد الصبار"، ونستطيع إدراك ذلك من خلال العبارات الوصفية التي جعلت لبنان خلف السائرين:

"سنقطع عما قليل

غابة البُطْمِ والسنديان الأخيرةَ

هذا شمال الجليلْ

ولبنانُ من خلفنا."[1]

فلبنان من خلفهم، فيما كانت في قصيدة"أبد الصبار" أمامهم. لكن الراوي يتدخل ثانية؛ لتشكيل ثقافة سياسية تتمثل في نظرته إلى وحدة العروبة، فالسماء كلها "لنا" من دمشق إلى سور عكا، وهنا تختفي لوعة الاحتراق، وتبرز مفارقة يستحضرها الوعي الجمعي، فإذا كانت أرض العروبة ممتدة كل هذا الامتداد؛ فلم تركها العرب تضيع!!

إن البنية السردية في النصين السابقين أحالتنا على أحداث خاصة، مر بها درويش؛ ولذا كان حضور الأب في رحلتي الخروج والعودة، يمثل دالة زمنية على طبيعة الحدث وإرهاصاته؛ لكن الزمن الكتابي لهذا النص سيحيله إلى جملة من التساؤلات: هل أراد درويش أن يسجل في هذا الديوان سيرته الذاتية فقط؟هل للزمن

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص٣٠٧.

الكتابي (١٩٩٥) أثر في بنية الحدث ودلالته؟وهل للأحداث السياسية الساخنة التي شهدتها فلسطين في هذه الفترة وجود أو أثر في هذا الديوان؟

من المعروف أن الفترة التي أنجز فيها هذا الديوان فترة حافلة بالمحطات السياسية الساخنة؛ "اتفاق أسلو"، "عودة المنظمة إلى الداخل"، "اندلاع الانتفاضة" و"بروز العمليات الاستشهادية"، و"تنامي الخط الإسلامي الجهادي" على حساب الخط العلماني التفاوضي، و"خروج محمود درويش من المنظمة". كل هذه الأحداث حدثت قبيل إنجاز هذا العمل؛ مما يجعل البحث عن اثر ذلك في هذه المجموعة أمرا ضروريا.

محمود درويش لم يكن على وفاق مع "اتفاق أسلو"، ولكنه لم يكن على وفاق- أيضاً- مع النهج المقاوم، ولعل نظرته إلى الحسم العسكري كانت تنسجم مع رؤية النظام العربي الذي رأى في السلام إستراتيجية وحلا لا بديل عنه؛ لذا فإن الصراع السياسي في القاموس الدرويشي سيخضع لهذه التصورات، وسيتشكل مفهوم العدو ضمن قبول الآخر، لا رفضه كما كان سابقا. أما إنهاء الصراع وتحرير الأرض، فقد تحول لديه إلى حلم، وهذا واضح من كثرة استخدام هذه اللفظة في الديوان، فالحل إذا يكمن في منطقة وسط، تخضع لقانون التعايش السلمي:

بل إن درويش اعترف بذلك في إحدى مقابلاته، حينما ذكَّر قائله: "للحقيقة وجهان، لا أحدد أي الوجهين يجب أن يختار آخر الملوك، يكفي أن يتنبه القارئ إلى أن الحقيقة وجهين"[١]

ومن هنا؛ فان تناول قصائد الديوان سيكشف للقارئ عن صور جديدة للعدو المحايد، الذي يقبل به درويش، ويمثل له ولمن هم على خطه بارقة أمل في حل سياسي محتمل: "

---

(١) جريدة الوسط، عدد ١٩٢، بتاريخ ١٩٩٥/١٠/٢.

... في كوخنا يستريح العدوّ من البندقيّة،

يتركها فوق كرسيّ جدّي.

ويأكل من خبزنا مثلما يفعل الضيف.

يغفو قليلاً على مقعد الخيزران.

ويحنو على فرو قطّتنا.

ويقول لنا دائمًا:

لا تلوموا الضحيّة!

نسأله: من هي؟

فيقول: دمٌ لا يجفّفه الليل.../[1]

فمحمود درويش-هنا-"لا يقبل أن يكون طرفا في الصراع، فجعل للعدو صورة جديدة، صورة العسكري المحايد"[2]

"وبذلك يخرج محمود الصراع من دائرة العرق أو العنصر إلى دائرة النمط الفكر، ولعل السلام جعله أقوى؛ فالأرض عرفت أكثر من هوية، وتاريخ هذه الأرض لا يفترض أن ينتمي حامل الهوية إليها. فهو غير مهتم بتاريخ المقاومة، وتاريخ الاستسلام، ولم يفرق بين هوية سكان الأرض الأصليين، وهوية المحتلين"[3]

هنا، جاء التركيز في رواية السيرة الذاتية- من خلال الديوان- على مرحلة الطفولة؛ لأن هذه المرحلة ستحفظ للشاعر سمعته الوطنية كونه يتناول ذاكرة الوطن، وتخرجه من الموقف السياسي المحرج الذي لا ينقع جمهوره، وقد عبر عن هذا بشيء من التورية في مقابلة معه"أنا دائما مشغول بمشروع شعري وليس منفصلا عن الواقع، وإنما أحاول أن أخلق مسافة بيني وبين الراهن، أي أنني لا أستطيع أن

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص١٣١، ج١.

(٢) دكتور محمد خليل الخلايلة، قراءة في ديوان محمود درويش" لماذا تركت الحصان وحيدا"، ص٢٦٤، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الأول، محرم ١٤٣٠ه، يناير ٢٠٠٩.

(٣) نفسه، ص ٢٦٥.

أتعامل مع الواقع الملموس من خلال نظرته الراهنة، فلا بد أن أقف على أرض أكثر صلابة هي أرض الماضي، لأنني أعتقد أن المرحلة الزمنية الوحيدة الصلبة هي الماضي، فالحاضر متذبذب ومتحرك وينتج ما فيه في كل ساعة (.......)، ومن هنا رأيت أن أرضي الباقية هي أرض الذاكرة، ذاكرة المكان والإنسان، والشعب والتاريخ، لذلك رويت سيرتي الذاتية من خلال عمل شعري يصور مرحلة الطفولة"(١)

وإذا كان زمن الكتابة قد كشف لنا عن بعض دلالات الحدث، ورؤية الشاعر فيما يجري؛ فإن استخدام التناصات التاريخية والدينية ستكشف عن رؤى أخرى لتجليات الحدث في هذا الديوان. وأول هذه الرؤى تتجلى في موقف الشاعر نفسه من الاحتلال: إذ إن حشد كم هائل من التناصات التاريخية، لم يأت سدى، بل لعل قراءة واعية لعلاقة التناصات المستخدمة في سطور القصائد تكشف عن دلالات رمزية ذات قيم سياسية وأيديلوجية هامة: فمثلا جاء استخدام التتار في معرض القص، وأثر الاحتلال على الشعب، وذلك أن لفظ التتار ارتبط-في ذهن العربي- بالوحشية والتدمير والهمجية والقسوة:

" على قدر خيلي تكون السماء. حلُمْتُ
بما سوف يحدث بعد الظهيرة. كان التتار
يسيرون تحتي وتحت السماء، ولا يحلمون
بشيء وراء الخيام التي نصبوها. ولا يعرفون
مصائر ماعزنا في مهبّ الشتاء القريب.
على قدر خيلي يكون المساء. وكان التتار
يدُسُّون أسماءهم في سقوف القرى كالسنونو،

---

(١) القدس العربي-١٩٩٤/١/٣١- خلال حوار له في" أبو ظبي".

وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين،

ولا يحلمون بما سوف يحدث بعد الظهيرة، حين

تعود السماء، رويداً رويداً،

إلى أهلها في المساء(١)

تلعب لفظة التتار- هنا- دورا هاما في توصيف حالة الصراع، وفي كشف حقائق هذا الاحتلال، وأثره القاسي على الأمة المنكوبة، التتار جاءت من خلال تقنية الاسترجاع عن طريق الحلم، وهو استرجاع ملفع بمفارقة تصويرية، تجلت في قوله" وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين، " فان هذا النوم كان على حساب المجازر التي حلت بنا حينها، وهي مجازر متكررة على يد التتار الجدد. التناص إذا موجه لعقد مقارنة بين التتار الحقيقيين الذي ارتبطت أسماؤهم بالهمجية، ومع ذلك فقد دسوها "في سقوف القرى كالسنونو" والتتار الجدد المتمثلين في المحتلين؛ لكن التتار ذهبوا، وذهبت أسماؤهم. فهل أراد الشاعر أن يقول، من خلال هذا التناص: إن مصير الاحتلال إلى زوال مهما قسا وتجبر؟

المهم -هنا- أن الإضاءة التاريخية- من خلال استخدام التناص- تفتح النص على تفسيرات بعيدة، وإشعاعات متنوعة، من خلال الوقوف على تداعيات الماضي، ثم ربطه بإمكانات الحاضر وتوقعات المستقبل. وبنفس الطريقة يستحضر درويش الصليبيين والانكشاريين وجنود (بانوبارت) كما استحضر أقرانهم التتريين فيقول:

"يا ابني، تذكَّرْ: هنا وقع الانكشاريُّ

عن بَغْلَةِ الحرب، فاصمُدْ معي

لنعودْ.

- متى يا أَبي؟

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لدرويش ج١، ص٣٢٤، .

- غداً. ربما بعد يومين يا ابني!
وكان غَدُ طائشُ يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلةْ.
وكان جنودُ يُهُوشُعَ بن نونَ يبنون
قَلْعَتَهُمْ من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب (قانا): هنا
مرَّ سيَّدُنا ذاتَ يومٍ. هنا
جَعَل الماءَ خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحبَ، يا ابني تذكّر
غداً. وتذكّرْ قلاعاً صليبيَّةً
قَضَمَتْها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود.... (١)

كل هذه التناصات وظفت-هنا- لغاية واحدة تؤكد حقيقة الاحتلال ووحشيته من نحو، وحتمية زواله كما زال هؤلاء المستعمرون من نحو آخر.

ولا يقتصر التناص في هذا الديوان على التناص التاريخي؛ فهناك تناصات أدبية وأخرى دينية تنهض في قصيدة "أرى شبحي قادما من بعيد" وأول هذه التناصات تمثلت في رحلة أبي الطيب المتنبي إلى مصر. فهل ثمة تشابه بين رحلة الشاعر مشردا من بيته وأهله، ورحلة أبي الطيب محزونا بعد أن فارق سيف الدولة؟

"أُطِلّ على اسم أبي الطيب المتنبي.
المسافر من طبريا إلى مصر.
فوق حصان النشيد.

---
(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص٣٠١.

أُطِلّ، كشُرفة بيت على ما أريد[١]

ثم يأتي التناص الديني مع موكب الأنبياء القدامى وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم:

"أُطِلّ على موكب الأنبياء القدامى.

وهم يصعدون حُفاةً إلى أورشليم.

وأسأل: هل مِن نَبِيّ جديد

لهذا الزمان الجديد.[٢]

بل إن درويش يستخدم التناص اللغوي الذي يتعانق مع تناصات أدبية متعددة، وذلك من خلال سرد سلسلة أدباء مشهورين في الشرق والغرب، وأخرى دينية وثالثة أسطورية:

"أُطِلّ على جذع زيتونة خبّأت زكريا

أُطِلّ على المفردات التي انقرضت في

"لسان العرب"

أُطِلّ على الفُرْس، والروم، والسومريين،

واللاجئين الجُدد..

أُطِلّ على عُقَد إحدى فقيرات طاغور

تطحنه عربات الأمير الوسيم..

أُطِلّ على هدهدٍ مُجْهَد.

.....

أُطِلّ على ما وراء الطير

ماذا سيحدث..

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لدرويش، ص٢٧٨.

(٢) نفسه، ٢٧٩.

ماذا سيحدث بعد الريح

......

أُطِلّ على جسدي خائفاً

أُطِلّ، كشرفة بيت، على ما أريد

أَطِلّ على لغتي بعد يومين..

يكفي غياب

قليل ليفتح (أسخيليوس) الباب للسلم

يكفي

خطاب قصير ليشعل أنطونيو الحرب

تكفي

يد امرأة في يدي

كي أعانق حريتي

وإن يبدأ المد والجذر في جسدي

من جديد..

....

أطل، كشرفة بيت

أطل على شبحي

قادما

من بعيد[١]

وفي قصيدة" حبر الغراب" تجد أن التناص الديني يتكئ على النص القرآني بشكل واضح؛ حيث توظف قصة القتل الأولى بين قابيل وهابيل، ليسقطها الشاعر على

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص٢٨١.

واقع الظلم والقهر في فلسطين حيث وحشة الحروب؛ فيبحث الشاعر في بستان آدم فلا يجد إلا قاتلا ضجرا يحاول أن يتوارى بعد أن قتل أخاه، وتنغلق خلفه سوداوية ينفتح عليها القتيل على مداه، فلا يجد القاتل إلا غياب، وهنا يأتي القرآن ليضيء هذه السوداوية، وتنقل الآية القرآنية من سياقها لتوظف في النص الشعري:

" ويضيئك القرآن:

" فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه، قال: يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب"

ويضيئك القرآن: فابحث عن قيامتنا، وحلق يا غراب **!"** (١)

ولم يكتف درويش بالتناص كتقنية في إدارة الحوار وإضاءته، بل لجأ أيضاً إلى الأسطورة، ووظفها توظيفا موفقا؛"فجعل لها بعداً أسطوريا؛ ليخلق منها زمنا مضيئا، وقصة عندما يجعل الخيال واقعا لحظة تقاطعه مع الواقع، هذا الخلق يتم بفعل كائنات إما مقدسة أو خارقة"(٢)

وليس المطلوب هنا تتبع الأسطورة في أعمال درويش كلها، وإنما سيقف الباحث على تجليات استخدامها في ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا" لتكون أنموذجا في رصد تشكلات البنية المساعدة على بناء الحدث وتطويره، خصوصا والحدث يتشكل على سيرة ذاتية للشاعر كما يبدو من خلال تصفح الديوان.

لقد استخدم درويش الأساطير الهندية والكنعانية والبابلية، ولعل محاولة ربط هذه الأساطير بسياق النص (الديوان) سيكشف عن الغاية من هذا الاستخدام، وهو محاولة البحث عن إجابة لسؤال الضياع والغربة، الذي بدا واضحا أن الشاعر مزجه مع رحلة الذات منذ بدايات التشريد إلى تبخر الأمل وتحوله إلى حلم مع اتفاقات السلام،

---

(١) نفسه، ص ٣٢٣.
(٢) قراءة في ديوان محمود درويش"لماذا تركت الحصان وحيدا" ص٢٧٦.

والقبول بجزء من الأرض والاحتفاظ بذاكرة الحنين كمرجعية زمنية للأرض التاريخية.

ومن هنا تكثر الأسئلة التائهة في ثنايا هذا الديوان من مثل قوله:

وأسال: هل من نبي جديد

لهذا الزمن الجديد"[١]

هذا السؤال مثقل بالمعاناة، ومحمل بعلامات اليأس والضياع الحقيقي، وهو ضياع جسدي فعلي بسبب البعد عن التراب، وضياع نفسي فكري بسبب انسداد الأفق، وتبدد الحلم، وضبابية المستقبل المنتظر:

هل سنبقى ههنا يا أبي

تحت صفصافة الريح

بين السماوات والبحر"[٢]

بل إن ضياع الوطن والغربة عنه ضياع للذات وقد بينت ذلك في الفصل السابق عند الحديث عن بنية الصراع؛ حيث تنهض أسئلة قلقة في الداخل الوجداني تنتظر إجابات مصيرية وتخلق توترا نفسيا يلازم الشاعر ويدخله في جدلية الصراع الداخلي:

"من أنا؟

من أنا بعد منفاك في جسدي؟

آه مني، ومنك ومن بلدي

من أنا بعد عينين لوزيتين؟[٣]

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لدرويش ج١، ص٢٧٩.
(٢) نفسه، ص٣٠٣.
(٣) نفسه، ص٣٩٨.

هذا الواقع القلق المتأرجح بين اليأس والضياع والغربة والانفطار، كان يحتاج إلى إضاءة أسطورية تعمق قيمه الدلالية، وتحيله إلى حدث مشوق جماليا، وعميق دلاليا. لذا دخلت الأساطير الدينية، والإغريقية، والهندية والأشورية، والبابلية، والفينيقية في هذا النص، وسيتناول الباحث بعض هذه الأساطير ليربطها بسياق النص- عموما- لتكشف عن رؤية الشاعر وفضاءات النص وجمالياته.

من الأساطير التي وظفها درويش في ديوانه أسطورة" الفينيق" أو البعث والرماد، وهي أسطورة عربية فينيقية، كما يرى المستشرقان الكرملي، ولامانس[1] تنصّ على أن (الفينيقَ)، وهو طائرٌ خرافي، يجمع ـ عندما يشعر بدنو أجله ـ أعوادَ العنبر التي تحترق بأشعة الشمس، فيشتعل جسمهُ. ومن رماد احتراقه تنبعث دودةٌ صغيرة، تكبر لتصير فينيقاً جديداً. فدرويش القلق كان ينتظر ما بعد الرماد، في حلم وردي لعله يتحقق، وقد وظف لذلك الأسطورة المعروفة فقال:

"أطل كشرفة بيت على ما أريد

أطل على ما وراء الطبيعة

ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرماد؟"[2]

أن شعور الشاعر هنا بالموت الحتمي شعور يقابله أمل في التغيير وميلاد جديد من بين الرماد.

ومن هذه الأساطير- أيضاً- أسطورة الهدهد وأسطورة أناث وأسطورة هولي؛ أما الهدد فيمثل منطق الرفض والسعي الدءوب للحياة الجديدة، وقد استعمله الساميون رمزا لأداة التغيير؛ فهو رمز العواطف والرعد والهواء[3]، يقول درويش:

" أطل على هدهد مجهد من عتاب الملك"[1]

---

(١) نذير العظمة ـ سفر العنقاء، ص٢٦١ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٩٦.
(٢) الأعمال الجديدة الكاملة لدرويش، ص٢٠٨، ج١.
(٣) قراءة في ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا" ص٢٧٩.

والإجهاد هنا ينسجم مع واقع الشاعر في سيرته، وهما يقطعان الحدود من الجنوب نحو الشمال، أما أسطورة (هولي) فهي أسطورة البداية الجديدة الناتجة من الخصب، و(هيولي) رمز للخصب وهو عيد لدى الهندوس، كانوا يلعبون به ويعبثون؛ حتى أصبح لديهم مهرجانا للخصب الذي يبشر بالربيع[٢].

أما "أنات" فهي إلهة المطر، وهي أسطورة كنعانية، ويأتي حضورها في الديوان لتأكيد حقيقتين: أن الهوية الفلسطينية متجذرة في أعماق التاريخ، وان الرد على قسوة الاحتلال تستدعي حالة بعث وجودي للأمة

وستلعب هذه الأسطورة على بعث البعد الدرامي الذي تنطوي عليه الأسطورة ليتشكل النص، وفق بنية جديدة، تتجاوز الغنائي إلى الحكائي من خلال الثنائيات التي ضمتها هذه الأسطورة، فمنذ البداية ينفتح النص في قصيدة "أطوار أنات" على الإلهة الجميلة التي تعلق قمراً على حديقتها كمرآة لعشاق بلا أمل، امرأة تعيد الماء للينبوع، وتقود النار في الغابات، إنها فكرة الانبعاث والتجدد التي يصر عليها الشاعر من خلال هذه الأسطورة الكنعانية التي تقف سدا منيعا أمام زيف العدو وادعاءاته حول ملكية هذه الأرض، أو محاولاته لطمس هويتها، واستبدالها بسكان جدد أغراب، إن الشاعر يصر على استحضار هذه الأسطورة لتبقى معه حبا وحربا كي يعيد تكوين المسافة على أرض الأجداد:

عند صعوده العالي

وعند هبوطه العاري: أنات!

أنا أريد كما معا، حبا وحربا، يا أنات

فإلى جهنم بي... أحبك يا أنات

وأنات تقتل نفسها

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لدرويش، ص٢٠٨، ج١.

(٢) لطفي خوري، معجم الأساطير، ص٢٢٦، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٣١، ١٩٩٠

في نفسها

ولنفسها

وتعيد تكوين المسافة كي تمر الكائنات

أمم صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين

فوق سوريا. وتأتمر الجهات

بصولجان اللازورد وخاتم العذراء: لا

تتأخري في العالم السفلي. عودي من هناك

إلى الطبيعة والطبائع يا أنات ![١]

هذا السرد الحكائي المعمق للبنية الدرامية في طبيعته التشويقية جاء ليؤكد حقيقة العلاقة الجدلية بين المكان "الأرض"، والتاريخ "الكنعانيين" من خلال أسطورة أنات، بيد أن هذا التأكيد محفوف بمخاوف وقلاقل تمثل في نصيحة الشاعر لأنات بأن لا تمكث كثيرا في العالم السفلي خوفا من هبوط (إلهات) جديدة، لكنه يرجوها المرة تلو المرة كي ترجع وترجع أرض الحقيقة والكناية:

" فلترجعي، ولترجعي، ولترجعي أرض الحقيقة

والكناية، أرض كنعان البداية" [٢]

أما (هيلين) فهي سَيدة عصرها، وأسطورة قومها.. وملكة فيِ مملكته (هيلين) التي أحبها (بارس) وملكك قلبها واختارت الفْرارَ مَعْه إلى أرض طَروادةَ.. حيث انَدلعَت الحَرب لِمدة عشر سنوات[٣] فقد جاءت في الديوان؛ لتكشف عن سأم الشاعر للحرب، ورغبته في التحرر من واقعها المدمر:

" الكلام الذي لم اقله لها قلتهو الكلام الذي قلته لم اقله

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ج١، ص ٣٥٤.

(٢) نفسه، ص ٣٥٥ .

(٣) معجم الأساطير، ص٢٣٦، ج٢.

لكن هلين تعرف مالا يقول الغريب

وتعرف ماذا يقول الغريب

لرائحة تتكسر تحت المطر

فتقول له:

حرب طروادة لم تكن

لم تكن أبدا...

يا له من مطر

يا له من مطر(١)

وسيقف الباحث على الجانب الأسطوري واستخداماته في القصيدة الدرويشية في الفصل القادم، ولكن بطريقة أخرى، وذلك عندما يتناول بنية الشخصية الدرامية، لكن الحديث دار-هنا- عن الحدث الأسطوري باعتباره تقنية فنية وظفت لتعطي الحدث بعدا تاريخيا أو ثقافيا أو أيديلوجيا، ولتضفي على النص جمالية ما، من خلال الأثر الذي تتركه الأسطورة في البنية السردية، أو البنية الدرامية.

والحدث في هذا الديوان لا يشكل تتابعا منضبطا من حيث التسلسل الزمني، أو الوحدة الهندسية المتكاملة التي تبدأ من نقطة ما وتسير إلى الذروة، ثم تبدأ بالسير نحو النهاية، ولكنه يتمثل في دفقات شعورية، وإيقاعات، ومواقف فكرية، وتجليات رؤيوية، تتعانق لتشكل وحدة عمل فني متكامل، تتجاذبه الغنائية المتمثلة في الإيقاع، والدرامية المتمثلة في الحركة، والفلسفية المتمثلة في الرمز والإيحاء واستلهام التراث وتوظيفه، ليحمل أبعادا فلسفية ما.

لكن الحدث الذي تشظى في مقطوعات ديوان **"لماذا تركت الحصان وحيداً؟"** سيلتئم في الجدارية ليصور مرحلة من مراحل حياة الشاعر المتأخرة، تعادل في

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ج١، ص ٣٩٥.

ماهيتها مرحلة الطفولة التي عالجها الشاعر في"لماذا تركت الحصان وحيدا؟" وتمثل لها استكمالا زمنيا، وإن افتقر القطبان إلى مرحلة الوسط، التي عولجت في قصائد متناثرة من أعمال درويش الكاملة، لكن الجدارية في رأي الباحث تتعانق مع ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" وتشكل معه قطبا زمنيا، وتقف معه على طرف نقيض، ففي هذا المرحلة كان الحدث يتشكل من خلال جدلية الصراع مع الموت، وقد أشار الباحث إلى هذا الجانب في حديثه عن الصراع الداخلي. ولكنه في" لماذا تركت الحصان وحيدا؟" تشكل من خلال رحلتي: الانبعاث والمعاناة التي مثلتها طفولة الشاعر.

ومن هنا؛ فإن تناول الجدارية-من خلال بنية الحدث فيها- سيكشف آفاقا جديدة حول بنية القصيدة في شعر درويش، وتطور القصيدة الدرامية عنده، وارتباطها بمفهوم فلسفي يعيد تشكيل الحياة تشكيلا إبداعيا من خلال انتصاب الجدارية كواجهة إبداعية تتحدى الموت، وتؤرخ لفعل النص، لا لفعل الواقع الذي تجسد في حياة درويش؛ أي أننا أمام حدثين مختلفين، حدث واقعي كان يمكن للجدارية أن تتناوله كما تناوله ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا"، وبالطريقة نفسها، أي الحدث المتعلق بسيرة الشاعر نفسه، والحدث الآخر هو الحدث الإبداعي، أو التتويج المنتظر للصرح الشعري الذي سيخلد ذكرى الشاعر بعد رحيله، وهو حدث يدخل في الأبدية وينتصب من خلال الجدارية كتذكار يهزم الموت، ويلغي ناموس التتابع الزمني في نظرية الحياة والموت.

ومن هنا سيعمد الباحث إلى تبني منهجية خاصة في تناول الحدث، حيث سيعتمد على رصد تعانقات الحدث مع الزمن من نحو، ومع الصراع من نحو آخر؛ فالحدث في الجدارية لم يعد حدثا حركيا مجردا، بل تعددت أشكاله وتنوعت؛ حيث يجد المتلقي في الجدارية الحدث الفعلي القائم على تطور الزمن وحركة الشخصية، ثم يجد

الموقف، وهو أشبه بالفهم الصوفي العرفاني، الذي يتمثل في رؤية تجسد من خلالها الشخصية تجسيداً مكانياً، ثم نجد الحالة، وهي رؤية صوفية أيضاً، ونجد تعانق الحدث مع الزمن، بل إن الزمن في الجدارية يعد حدثا لأنه المجابه للذات في معركة الخلود أو الفناء.

فمنذ السطر الأول في الجدارية نجد أن درويش يضعنا في سياقين: زمني ومكاني، بحيث تتحرك الشخصية من خلال بنية حوارية تحركا يضبط معايير العلاقة الثنائية بين الزمان والمكان، في المقطع الأول جملة أسمية تشكل مفتاح السرد، وجملتان فعليتان تشكلان هيكلية الحدث المرتبط مكانيا في الممر اللولبي، وزمنيا بالفعلين الماضيين: " قالت، غابت":

هذا هو اسمك

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي [١]

إن هذا المشهد الافتتاحي الغني بالسردية، والشعرية-أيضاً- مع الأخذ في الاعتبار أن الشعرية ليست منحصرة في الشعر- كان يمكن أن يمثل بداية منطقية لرواية حديثة، ويكون نقطة الانطلاق الأولى التي يتشكل منها الحدث الروائي؛ لكن انتقال البناء الفني من هذا المشهد الواقعي إلى مشهد آخر تخيلي، يسبك في عالم الأحلام؛ سيجعل الحديث عن الحدث- وفق المنطق التتابعي- فاقدا للموضوعية، ومن هنا؛ فإن استحضار مفهوم الحالة في توصيف الانتقال من مشهد حديث المرأة عن الشاعر وغيابها في الممر اللولبي، إلى حديث الشاعر عن نفسه عبر تيار الوعي، بعد أن غاب هو الآخر عن الوعي في المشفى يجعل الحدث رؤيويا أكثر منه واقعيا، فإذا كان الحدث الأول" الواقعي "قد تشكل من خلال الزمان" دخول درويش غرفة

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ص ٤٤١، ج١.

العمليات"، والمكان" الغرفة ذاتها والممر اللولبي الذي غابت فيه المرأة"، فإن الحدث في المقطع الثاني، سيتشكل بإرادة هندسية تتشكل في لاوعي الشاعر؛ فثمة سماء في متناول الأيدي، وثمة حمامة تحمل الشاعر إلى طفولة أخرى، بل ثمة مشهد تناقضي يحاول الشاعر فيه أن ينفي عن نفسه أنه كان يحلم، ويصر على أن ما ينقله لنا واقعي جدا:

"أرى السماء هُناكَ في متناولِ الأيدي
ويحملني جناحُ حمامة بيضاءَ صوبَ
طفولة أخرى. ولم أحلم بأني
كنتُ أحلمُ. كلُّ شيء واقعيّ. كُنتُ
أعلمُ أنني ألقي بنفسي جانباً... "[١]

يلعب تيار الوعي هنا- دورا بارزا في التحكم بالزمن، وتشكيله وفق رغبة الشاعر و"إرادته" التي تحررت على حد تعبير القصيدة من قبضة الزمن وهيمنته، لذا سينهض المشهد"الحلم" على فعل مستقبلي لتشكيل صورة أخرى للحدث من خلال لا وعي الشاعر:

"سوف أكون ما سأصير في الفلك الأخير"[٢]

ولعل في استخدام الشاعر في"الفلك الأخير" دون "الفلك الآخر" دلالة على انتهاء الزمن الواقعي، وبداية الزمن الأبدي، أو اللا زمن، وهنا- سيبدو الحدث غرائبيا لانتفاء تعلقه بالزمن، ولعل الشاعر حاول أن يعبر عن هذا العالم الهيولي من خلال البياض المطلق، أو البحر المعلق فوق غمامة بيضاء، أو اللاشيء الأبيض، أو انتفاء

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، محمود درويش، ص٤٤١.
(٢) نفسه، ص٤٤٢.

الذات في حالة وجودها، أو الوحدة في نواحي هذه الأبدية البيضاء، كل ذلك يشكل عالم جديدا لا يخضع للمنطق الواقع الأرضي[١] كل شيء أبيض،

البحر المعلق فوق سقف غمامة

بيضاء.

واللاشيء ابيض في

سماء المطلق

البيضاء.

كنت ولم أكن. فأنا وحيد

في نواحي هذه

الأبدية البيضاء. "

هذه الخلخلة في جدار الزمن الواقعي، وإعادة تشكيله من خلال الزمن التخيلي تحيل الحدث الذي ترسمه الأفعال الماضية، أو المضارعة، أو الاستقبال إلى حدث فكري متخيل مصنوع في اللاوعي، مبرمج هندسيا لخدمة قضية ما، تحاول القصيدة انجازها، تتمثل في مواجهة الموت، والانتصار عليه من خلال فكرة الخلود بالإبداع، أو بالجدارية على وجه التحديد، هذا التشكيل الهندسي في رحلة الصعود إلى عالم الأفلاك يحيلنا إلى تجارب إبداعية سابقة وخصوصا"رسالة الغفران" للمعري، و" الكوميديا الإلهية" ل(دانتي)، و" الفردوس المفقود" ل(جون ميلتون) لكن درويش لم يشأ أن يقدم لقارئه رحلة في النقد كما فعل أسلافه، لكنه أراد أن يقدم رحلة في المجابهة من خلال رغبة الذات الشاعرة في تخليد ذكرى الذات الإنسانة؛ ومن هنا؛ فإن العالم الأخر الذي رسمه درويش عالم مجرد من الزمان والمكان والوجود، عالم لا يشعر فيه بوجع الزمان ولا بوجع العواطف، ولا بخفة الأشياء، أو ثقل الهواجس،

---

(١) تفسه، ص ٤٤٢.

عالم خال من العوائق فلا أحد يسأل درويش عن "أينه" أين هو؟ إنه عالم درويشي بامتياز، لان درويش هو من رسمه، وحدد طبيعة الأدوار التي ستجري على مسرحه، ومن هنا جاءت أداة التشبيه"كأن" لتقريب هذا التصور التخيلي إلى عالم الحقائق:

وكأني قد مت قبل الآن....

أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني

أمضي إلى ما لست أعرف [١]

يلعب تيار الوعي هنا دوره الفاعل في إعادة تشكيل اللحظة الزمنية المتصورة لفعل قد تم في رحلة الحلم، أو الغياب، حيث تجلت هذه الرؤيا، فسردها مستخدما الأفعال المضارعة من نحو "أحس" " أعرف" "يظهر" "يوجع" "أجد" يتم ذلك كله من خلال وصف مشهدي للمكان من نحو، وسردي من خلال ما هو كائن، وسرد الزمن المستقبلي دليل على رغبة الشاعر في أن يصير ما يريد، ومن هنا يأتي حضور هذه العبارة بعد كل مشهد لتضبط قانون التعامل مع الزمن من خلال فعل الإرادة:

" سأصير يوما ما أريد"[٢]

الفعل" سأصير" في هذا السياق يحاول رسم صورة متوقعة أو مبتغاة، يصل إليها الفعل الدرامي من خلال طاقة إبداعية متكئة على التصوير الفني: من تشبيهات، واستعارات، وكنايات، ومجازات متنوعة لتعيد رسم المشهد الشعري وفق رؤية درويشية خالصة تهيئ النص لولوج عالم التتويج المقصود من الجدارية، وهنا يتحول فعل الإرادة من إرادة مطلقة في العبارة السالفة" سأصير يوما ما أريد" إلى عبارة منتقاه" سأصير يوما فكرة"، وإذا كانت الفكرة لها علاقة بعبقرية الإبداع؛ فإن حاجة

---

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٤٤٣.

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٤٤٤.

الشاعر إلى الحرية ستنتقل بفعل الصيرورة إلى عالم التحرر والانعتاق من المكان والزمان المقيدين، ومن هنا تبرز عبارة:

" سأصير يوما طائرا، وأسل من عدمي

وجودي. كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد. (١)

لا شك أن اتكاء المقطع السابق على أسطورة طائر الفينيق له علاقة بفكرة التجدد والانبعاث، أو فكرة الخلود والبقاء، وهي مرتبطة فلسفيا بفعل الإرادة" سأصير" الذي يحاول درويش أن يبني من خلاله أساسات الجدارية.

من خلال هذا التعانق بين الفكري في"سأصير يوما فكرة" والفلسفي الوجودي من خلال عبارة "سأصير يوما طائرا وأسل من عدمي وجودي" يبقى الحدث / الفكرة يبحث له عن مبرر فني لتطوير فكرة الصراع، وقد تجلى ذلك في أسطورة طائر الفينيق كما أسلفنا، ثم توظيفها في إنتاج درويش الآخر، وهنا يأتي الحدث الثالث الذي ينشئه فعل الصيرورة الذي يتمثل في عبارة "سأصير يوما شاعرا"، وعند الرجوع عند الإرادات الثلاث: "سأصير يوما فكرة" و"سأصير يوما طائرا" و"سأصير يوما شاعرا" وترتيب هذه المراحل تصاعديا ينشئ خطا إبداعيا يتمثل في ميلاد الفكرة، ثم انطلاقها في أفق الإبداع، لتصل إلى التتويج من خلال الشاعرية، وهنا يتحقق لدرويش ما أراد من خلود؛ أي أن الجدارية تتكئ على فعل الصيرورة" سأصير" وهذا الفعل سينقل الحدث أو السرد من زمنه الحالي إلى زمن متخيل أو مستقبلي، إلى عالم ما بعد الموت، عالم لا بد فيه من تكسير الزمن واسترجاعه في أي لحظة، وتطويعه تطويعا يسمح للشاعر أن يرسم معالمه المساعدة في تشكيل رؤية الشاعر.

---

(١) نفسه، ص ٤٤٥ .

تتكرر البنية السردية مرة أخرى، بإعادة المقطع الافتتاحي مع تغيير طفيف عليه"

هذا هو اسمك/

قالت امرأة،

وغابت في نثر بياضها.[١]

إعادة هذا المقطع على هذه الشاكلة يسمح لدرويش الهبوط من علياء الحلم الذي رسمه لنفسه في الأبدية، أو في المطلق الأبيض، للتعايش مع الواقع الطيني الذي يشكل نصفه، أي الذات الدرويشية انشطرت إلى ذاتين: ذات محلقة في سماء المنطلق، وهي الذات التي سلت وجودها من العدم، وذات أخرى حبيسة الواقع وهي الجسد الضعيف المنهوك في غرفة العمليات المنتظر موته المحتوم. وهنا يشتبك صوت الممرضة مع صوت درويش كما اشتبكت ذاتاه في القصيدة، إذ يأتي الصوت من بعيد

" هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيداً

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل. "[٢]

ربما كان هذا صوت درويش الداخلي بعد أن سمع الممرضة تذكره باسمه، فأخذ يتعرف على اسمه، في محاولة لدمج الذاتين معا، ويمكن أن يكون هذا صوت الممرضة وهي تغادر الغرفة عبر ممرها الأبيض؛ ومهما يكن من أمر الصوت المنبعث والجهة التي تقف وراءه، إلا أن التركيز على الاسم هنا، ينقل الحدث من بساطته إلى أهميته، إذ يغدو التعامل مع الاسم مدار تطور الحدث، وبناء القصيدة، والاسم هو عنوان الهوية التي تريد الجدارية أن تخلدها. أما حوار الذات مع الذات وان جاء قصيرا ومندغما مع السرد المتشكل عبر ثنائية تداخل الأصوات، فمن شأنه

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص٤٤٧.

(٢) نفسه، ص٤٤٧.

أن يحول الحدث من حدث له علاقة بالزمن إلى حدث له علاقة بالموقف، وحدث الموقف حدث مكاني، أي أن ذات الشاعر هي الموضوع هنا، ومن هنا تبرز المشهدية والوصف لنقل عدة صور في لحظة واحدة.

وإذا كان الحدث الفعلي في الجدارية محدود الطول؛ فإن اللغة الشاعرة باتكائها على أفعال الاستقبال ستجعله مفتوحا وغير متناه، وهذا ينسجم مع رغبة الشاعر في تخليد ذكراه؛ أي أن التطور الذي يحدثه الفعل على مستوى الزمن لا يحده حد، ومن هنا تأتي دعوة الشاعر للذهاب إلى أعلى الجداريات:

"فلنذهب إلى أعلى الجداريات:

أرض قصيدتي خضراء، عالية،

كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي.

وأنا البعيد

وأنا البعيد.[١]

هذا الولوج إلى عالم الجداريات يتشكل من خلال صوت الشاعر، أو من خلال تيار الوعي، ثم من خلال حوار داخلي يحاول نقل الحدث إلى واقعية الدراما، أو الحوار الخارجي بين صوت الشاعر، وصوت المرأة:

" من أي ريح جئت؟

قولي ما اسم جرحك أعرف

الطرق التي سنضيع فيها مرتين ![٢]

لكن هذا الحوار المشوب بالواقعية من خلال اعتماده على صوتين بشريين: صوت الشاعر، وصوت المرأة سرعان ما يرتد أسطوريا فلا رجعة إلا للصدى:

" قال الصدى: لا شيء يرجع غير ماضي الأقوياء

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٤٤٩.

(٢) نفسه، ص ٥٥١

على مسلات المدى.... (ذهبية آثارهم ذهبية) ورسائل الضعفاء للغد

أعطنا خبز الكفاف، وحاضرا أقوى

فليس لنا التقمص والحلول ولا الخلود"[١]

هذا الرأي الذي يقدمه الصدى يتعانق مع الأسطورة التي ينهض عليها البناء السردي في مقطع سابق، حيث يتم تطوير الحدث من خلال استلهام الطقس الاحتفالي السنوي الذي كان يخصصه سكان السواحل السورية في العصور القديمة لموت إلههم وانبعاثهم"[٢]:

في الجرة المكسورة انتحبت نساء

الساحل السوري من طول المسافة

واحترقن بشمس آب. رأيتهن على

طريق النبع قبل ولادتي. وسمعت

صوت الماء في الفخار يبكيهن:

عدن إلى السحابة يرجع الزمن الرغيد"[٣]

في سبيل إنتاج تقنية هندسية ممزقة لروتين التسلسل الزمني التتابعي، يتوقف الحدث، ويرتد الوصف لكشف الذات واستحضارها في ظل تموجات الفكر وصراعات النفس، تستحضر الذات بين حضور وغياب يتمثل ذلك من خلال حوارية "الأنا" مع "الهو" في منولوج داخلي مبرمج:

"وأَنا الغريب بكُلِّ ما أُوتيتُ من

لُغَتي. ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف

الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،

---

(١) نفسه، ص٤٥٣.

(٢) المساوي، الموت من منظور الذات، ص ١١١، مجلة عالم الفكر.

(٣) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٤٥٢، ج١.

وللكلمات وَهيَ بعيدةٌ أَرضٌ تُجاوِرُ

كوكباً أَعلى. وللكلمات وَهيَ قريبةٌ

منفى. ولا تكفي الصفحات لكي أَقول:

وجدتُ نفسي حاضراً مِلْءَ الغياب.

وكُلَّما فَتَّشْتُ عن نفسي وجدتُ

الآخرين. وكُلَّما فتَّشْتُ عَنْهُمْ لم

أَجد فيهم سوى نفسي الغريبةِ،

هل أَنا الفَرْدُ الحُشُودُ؟[١]

وأحيانا ينتقل الخطاب السردي إلى زمن تخيلي، وكأن الذات قد انتقلت عبر رحلتها الطويلة إلى ما بعد الموت، وأخذ شريطها السينمائي يجول في العالم الأبدي لينقل للمشاهد ما تنتجه الذاكرة التخيلية، ذاكرة الشاعر في منامه، أو قيامته:

"ورأيت ما يتذكر الموتى وما ينسون"[٢]

وأحيانا تتحول هذه الرؤية إلى حلم وجداني لازم الشاعر في رحلته الإبداعية عبر علاقته بالوطن:

" رأيت بلادا تعانقني

بأرض صباحية: كن

جديرا برائحة الخبز"[٣]

أما الشكل النثري الذي يعتمده الشاعر في كتابة بعض المقاطع الشعرية، وخصوصا ما له علاقة بأرض القصيدة، فإنه يمثل محاولة ملء الفراغ الوجودي بواقعية الحلم من نحو، وتكثيف العبارة الشعرية ورصها رصا يشبه بناء الجدار

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٤٥٥.

(٢) نفسه، ص ٤٥٩.

(٣) نفسه، ٤٦٤.

المتماسك الممتلئ العظيم، في هذه المقاطع ينهض الخطاب السردي على جملة من التقنيات لمعالجة اللوحة المكانية التي تمثل أرضا للحدث الحكائي، ولعل ما يناسب هذه الرغبة الابتداء بجملة خبرية وصفية" خضراء أرض قصيدتي خضراء"، ثم الانتقال إلى جملة إنشائية" أه يا أختي" من شأنها أن تمهد إلى حوار درامي، ومفارقة درامية تعتمد على المقاربة بين الشعب والسلاح:

" خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ. نهرٌ واحدٌ يكفي لإغواءِ
الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصَّقر، وَهْوَ يُبَدِّلُ
الراياتِ والقممَ البعيدةَ، حيث أَنشأتِ الجيوشُ ممالِكَ
النسيان لي. لا شَعْبَ أَصْغَرُ من قصيدته. ولكنَّ السلاحَ
يُوَسِّعُ الكلمات للموتى وللأحياء فيها، والحُرُوفَ تُلَمِّعُ
السيفَ المُعَلَّقَ في حزام الفجر، والصحراء تنقُصُ
بالأماني، أَو تزيدُ"(١)

هذا السكون الأخضر الهادئ الجميل الذي سيقيم الشاعر عليه جدار النص يشكل حدا فاصلا بين تحولات الزمن، فالحدث لا يتخذ خطا تصاعديا زمنيا، بل يسمح لتأملات فلسفية تفرض نفسها بين الفينة والفينة لتشكيل رؤية جمالية تطال أرض القصيدة من نحو، أو ذات الشاعر المبدعة من نحو آخر.

وإذا كان الزمن قد تصاعد إلى الأبدية في مقاطع سابقة، فإنه سيعود مرة أخرى إلى الماضي السحيق ليستعير الشاعر الأساطير وحكم القدماء في بناء جدارية الخلود

"فغنِّي يا إلهتيَ الأثيرةَ، يا عناةُ،
قصيدتي الأُولى عن التكوين ثانيةً ...
فقد يجدُ الرُّوَاةُ شهادةَ الميلاد

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٤٦٥.

للصفصاف في حَجَرٍ خريفيّ. وقد يجدُ
الرعاةُ البئرَ في أَعماق أُغنية. وقد
تأتي الحياةُ فجاءةً للعازفين عن
المعاني من جناح فراشةٍ عَلِقَتْ
بقافيةٍ، فغنِّي يا إلهتيَ الأَثيرةَ
يا عناةُ، أَنا الطريدةُ والسهامُ،
أَنا الكلامُ. أَنا المؤبِّنُ والمؤذِّنُ
والشهيدُ"(١)

إن الاهتمام بالبعد الأسطوري إلى هذا الحد في الجدارية يشير إلى محاولة من الشاعر إلى ملء الخيال الشعري بعالم التحليق، هذا العالم الذي يحول الزمن إلى مملوك في قبضة العشب الأخير؛ حيث لا ملائكة يزورون المكان، حتى يترك الشعراء ماضيهم على الشفق الجميل، ويفتحوا غدهم بأيديهم، وهنا ستغني الآلهة عن قصيدة التكوين الأخيرة كما جاءت في الأسطورة، وإذا كان الحدث قد تشكل عبر ارتدادات زمنية مختلفة فإن موضوع الجدارية سيجعل زمن المستقبل هو الأساس المنتظر التي تجري المقاطع الشعرية لبلوغه؛ حيث المواجهة مع الموت المحتوم؛ ومن هنا تأتي دلالة الفعل "انتظرني" قوية وفاصلة بين زمنين يتوسطها حاضر، وإذا كان الزمن الحاضر يلزمه مكان واقعي هو الأرض، فإن زمن الأبدية يلزمه انعتاق من الأرض، وعبور إلى العالم الوجودي، أو اللاوجود:

" أيها الموت انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادك، ريثما أُنهي
حديثًا عابرًا مع ما تبقى من حياتي

---
(١) نفسه، ص ٤٧٨.

قرب خيمتكَ، انتظرني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرفَةَ بن العبد. يغريني
الوجوديون باستنزاف كُل هُنيهةٍ
حريةً، وعدالةً، ونبيذَ آلهةٍ.. /
فيا موتُ، انتظرني ريثما أُنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش،
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتونِ في وجه
الزمان وجيشِه. سأقول: صُبُوني
بحرف النون، حيث تَعُبُ روحي
سورةُ الرحمنِ في القرآنِ. وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي. ولا
تَضَعوا على قبري البنفسجَ، فهوَ
زَهرُ المُحبطينَ يُذكِّر الموتى بموت
الحُبِّ قبل أوانهِ. وَضَعَوا على
التـابوتِ سَبعَ سنابلٍ خضراءَ إن
وُجِدَت، وبَعضَ شقائقِ النُعمانِ إن
وُجِدَت. وإلا، فاتركوا وردَ
الكنائِسِ للكنائسِ والعرائِس"(١)

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ص ٤٨٢.

وهكذا يظل الخطاب الشعري يشكل الحدث من خلال امتدادات متكررة دون أن يغفل استحضار الذات في رحلتها التخيلية، وتأسيس بنية مكانية يبنى عليها جدار القصيدة الدرويشية.

أما بنية الحدث الدرامي في قصيدة"على محطة قطار سقط عن الخريطة"فإنه يستدعي جملة من الوقفات، والتأويلات لرصد الطبيعة البنيوية، والقيمة الدلالية لهذه القصيدة.

وبداية أقول: لا يمكن تناول النصوص الدرويشية الحديثة بعيدا عن سياقاتها التاريخية، والفنية، ولعل هذه القصيدة الأخيرة أو شبه الأخيرة تؤكد هذه المقولة؛ فالقصيدة جاءت في الذكرى الستين للنكبة، قبل رحيل درويش نفسه ببضعة أشهر، أي أنها من هذا النحو ارتبطت بقضيتين لا بد من استحضارهما دائما عند قراءة النص الدرويشي، وأعني تجربة الشاعر الذاتية، ورحلة القضية الفلسطينية في محطاتها المتعددة في الداخل والشتات، عبر المقاومة والمفاوضات.

ودرويش لم يغب عن المسرح السياسي، بل كانت ثنائية الذات والوطن حاضرة مع كل نص مبدع له.

من ناحية أخرى جاءت هذه القصيدة ضمن مجموعة صدرت للشاعر بعد وفاته حملت عنوان: "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، ولعل هذا الديوان الذي أثيرت حوله الكثير من الانتقادات قد تناول جملة من سيرة الشاعر وخصوصياته، التي أشارت بطرف خفي إلى حدسه وشعوره بدنو أجله، وضمت الكثير من أرائه الفلسفية التي اختمرتها تجربة الشاعر الطويلة.

العنوان: هذا العنوان الطويل نسبيا جاء منسجما مع طبيعة القصيدة التي تتناول رحلتين متوازيتين: رحلة الشاعر الفنية، ورحلة القضية الفلسطينية عبر محطات القتل والتهجير والنفي والإبعاد. على محطة القطار يقف الشاعر لا لينتظر القطار، ولكن ليعرف كيف جن البحر، وإذا كان القطار هو وسيلة العبور أو الوصول إلى مرفأ الأمان، وهو حامل المسافرين إلى مستقبل القطار، فإن قطار محمود درويش يسقط عن الخريطة، ويغيب في متاهات المستقبل، لتتجسد-هنا-كل معالم الضياع،

ويكتمل المشهد المأساوي بهذه الفجيعة، وينغلق الأمل الرؤيوي، فيسقط القطار عند المنعطف الساحلي، وتشب النيران في قلب الخريطة، ويتلاشى القطار؛ فلا قطار هناك، ولا أحد سينتظر القطار كما تقول القصيدة.

لكن درويش الواقف على محطة القطار، يعلن من خلال الحدس: أنه ما زال حيا.

ويبدو أن درويش قد قسم قصيدته إلى محطات تشكل في مجملها مشاهد تصويرية، تكشف عن واقعين متناقضين: واقع مأساوي يتمثل في الحاضر الذي سقط معه القطار عن الخريطة، والماضي الحالم الوادع الصاعد في هدوء إلى السماء العالية.

ينفتح المشهد التصويري الأول على صور مشهدية مؤلمة، تتمثل في: العشب والهواء اليابس والشوك والصبار؛ حيث شكل الشيء في عبثية اللاشكل، يمضغ الظل، حيث العدم موثق ومطوق بنقيضه، إذا نحن مع وقفة طللية لتصوير حالة قضية بعد ستين عاما من النكبة:

"عُشْبٌ، هواء يابس، شوك، وصبار
على سلك الحديد. هناك شكل الشيء
في عبثية اللاشكل يمضغ ظِلَّهُ...
عدم هناك موثق.. ومطوَّقٌ بنقيضه
ويمامتان تحلقان
علي سقيفة غرفة مهجورة عند المحطةِ
والمحطةُ مثل وشم ذاب في جسد المكان
هناك أيضاً سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتين
تطرّزان سحابة صفراء ليمونيّةً
وهناك سائحةٌ تصوّر مشهدين:
الأوّلَ، الشمسَ التي افترشتْ سرير البحرِ
والثاني، خُلوَّ المقعدِ الخشبيِّ من كيس المسافرِ

(يضجر الذهب السماويُّ المنافقُ من صلابتهِ) "[1]

على هذا الخراب تقف حمامتان "رمز السلام" على سقيفة مهجورة "أثر النكبة" فتصبح المحطة التي يقف عليها الشاعر وشما ذائبا في جسد المكان، ولم يبق من هذا الطلل إلا بقايا سروتين نحيلتين، تحولتا إلى إبرتين تطرزان سحابة صفراء واهية.

في هذا المشهد الفتوغرافي تتجلى معالم النكبة متمثلة في هذا المكان القفر بعد أن كان عامرا بكل أسباب الحياة: من إنسان وشجر وطيور وغير ذلك. هذا المكان الذي كان يستقطب السواح بجماله وعمرانه أصبح يستقطب سائحة تصور مشهدين: أولهما، الشمس التي افترشت سرير البحر، وثانيهما المقعد الخشبي الخالي من كيس المسافر.

إذاً كان لا بد أن ينغلق هذا المشهد على عبارة مكتنزة ومكثفة

تختصر الحكاية كلها، وهذه العبارة شكلت لازمة شفع بها درويش مقاطع القصيدة كلها؛ حيث نراه ينهي المقطع الأول بقوله:

"يضجر الذهب السماوي المنافق من صلابته"[2]

وإذا كان المشهد الأول قد صور المكان الذي تغيرت آثاره بسبب النكبة من خلال الكاميرات الفتوغرافيه؛ والمشهد الثاني جاء سينمائيا تأمليا ليصور ذات درويش الشاعر الواقف على اعتبار النكبة وقوف امرئ القيس وزهير على الأطلال، وقوف المنكسر الضائع. وهنا نرى أن درويش لا يقف على المحطة لينتظر القطار، بل ليعرف كيف جن البحر، وانكسر المكان كجرة خزفية. ليعرف متى ولد، وأين عاش، وكيف هاجرت الطيور إلى الجنوب، وإلى الشمال.

أما في المقطع الثالث فسنلاحظ أن درويش قدم لنا قطارين شكلا مفارقة تصويرية بين زمنين، فقطار الماضي الذي يصوره درويش في المشهد الثالث كان يسير كالأفعى الوديعة.

---

(١) محمود درويش "لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي" ص٢٦، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، مارس ٢٠٠٩.

(٢) محمود درويش "لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي"، ص ٢٦.

كان قطار الماضي يسير من بلاد الشام حتى مصر دون أن يخاف من الذئاب، كان يعلو على مسار الكرامة والكرم، كانت الحياة معه:

"كان القطار يسير كالأفعى الوديعة من

بلاد الشام حتى مصر. كان صفيرُهُ

يخفي ثُغاءَ الماعزِ المبحوحَ عن نهم الذئاب.

كأنه وقت خرافي لتدريب الذئاب علي صداقتنا.

وكان دخانه يعلو على نار القري المتفتّحات

الطالعات من الطبيعة كالشجيراتِ.

(الحياةُ بداهةٌ. وبيوتنا كقلوبنا مفتوحةُ الأبواب) "[١]

نعم كنا طيبين وسذجا- كما يرى درويش-إلى الحد الذي جعلنا نقول: إن بلادنا قلب الخريطة، وأنها لن تصاب بأي داء خارجي، وأن السماء كريمة، ولعل هذه البساطة المعيشية قد اقتضت بساطة في التعبير؛ فجاءت لغة الشاعر واضحة مباشرة تقريرية إلى حد ما، فلا حاجة إلى أن يتكلم البسطاء الفصحى إلا لماما. في مواعيد الصلاة، وفي ليالي القدر. كان السمر حاضرهم، كانوا طيبين وحالمين وكان:

"حاضرنا يربي القمح واليقطين قبل هنيهة ويرقص الوادي"[٢]

وعندما تعود القصيدة إلى حيث يقف درويش؛ تجد امرأتين: إحداهما تلمع فخذاها بالبرق، امرأتان في امرأة، صديقتان وعدوتان.

ويعود السرد الحكائي إلى الوراء حينما كان القطار سفينة بريه ترسو وتحمل الفلسطينيين إلى مدن الخيال الواقعية، وكانت نوافذ السحر حيث تركض الأمواج والأبراج، والأشجار، والأفكار خلف المسافرين نعم: (كل شيء كان مختلفا ومؤتلفا) هذا المشهد الوادع الحليم يقابله مشهد ما بعد النكبة، يقف الشاعر فيه على المحطة مهجورا كغرفة حرس الأوقات، لتنزف الأسئلة من ذاكرته:

"هل كان ذاك الكنز لي"؟

---

(١) نفسه، ص٢٧.

(٢) نفسه، ص٢٧.

هل كان هذا اللازوردي المبلل بالرطوبة والندى الليلي لي؟[١]

هل كان تلميذ الفراشة في الهشاشة والجسارة؟وهل كانت أحلامه الوادعة كاذبة؟

ويعود الشاعر ليقف على أطلال محطة القطار من جديد؛ فيجد العشب اليابس المنسي، فيصدمه هذا المشهد، فتتساقط من عليائها كل الصروح الحالمة التي بناها، وتذوب في المكان الزئبقي.

وهنا يتغير موقف الشاعر الخيالي ويقترب أكثر من الواقعية؛ فيعلن انه لا يحب الأقحوان على قبور الأنبياء، ولا خلاص ذاته بالمجاز، لا يحب سوى الرجوع إلى حياته؛ كي يبدأ قصة السرد من جديد من البداية إلى النهاية.

"كلُّ ما في الأمر أني لا أصدق غير حدسي.

للبراهين الحوار المستحيلُ. لقصة التكوين

تأويلُ الفلاسفة الطويلُ. لفكرتي عن عالمي

خَلَلٌ يسبّبه الرحيل. لجرحي الأبديِّ محكمة

بلا قاض حياديٍّ. يقول لي القضاة المنهكون

من الحقيقة: كل ما في الأمر أن حوادث

الطرقات أمرٌ شائع. سقط القطار عن

الخريطة واحترقتَ بجمرة الماضي. وهذا لم

يكن غزواً**!**

ولكني أقول: وكل ما في الأمر أني

لا أصدّق غير حدسي**"**[٢]

ومع المقطع الأخير يكون درويش قد انعتق من خياله اليوتوبي، لأن الفقهاء -على حد تعبيره- ليس لهم أي دور في تحديد مكان الموت في الفردوس؛ لذا لا حاجة للتمسك بالأحلام السابقة التي صدقت البيارق وأمنت بأن النصر سيرفع على جناح نسر، وإذا كان لا بد من المفاضلة فإن درويش يقول مرة أخرى وكل ما في الأمر أني لا أصدق غير حدسي، وانه لا يزال حيا).

---

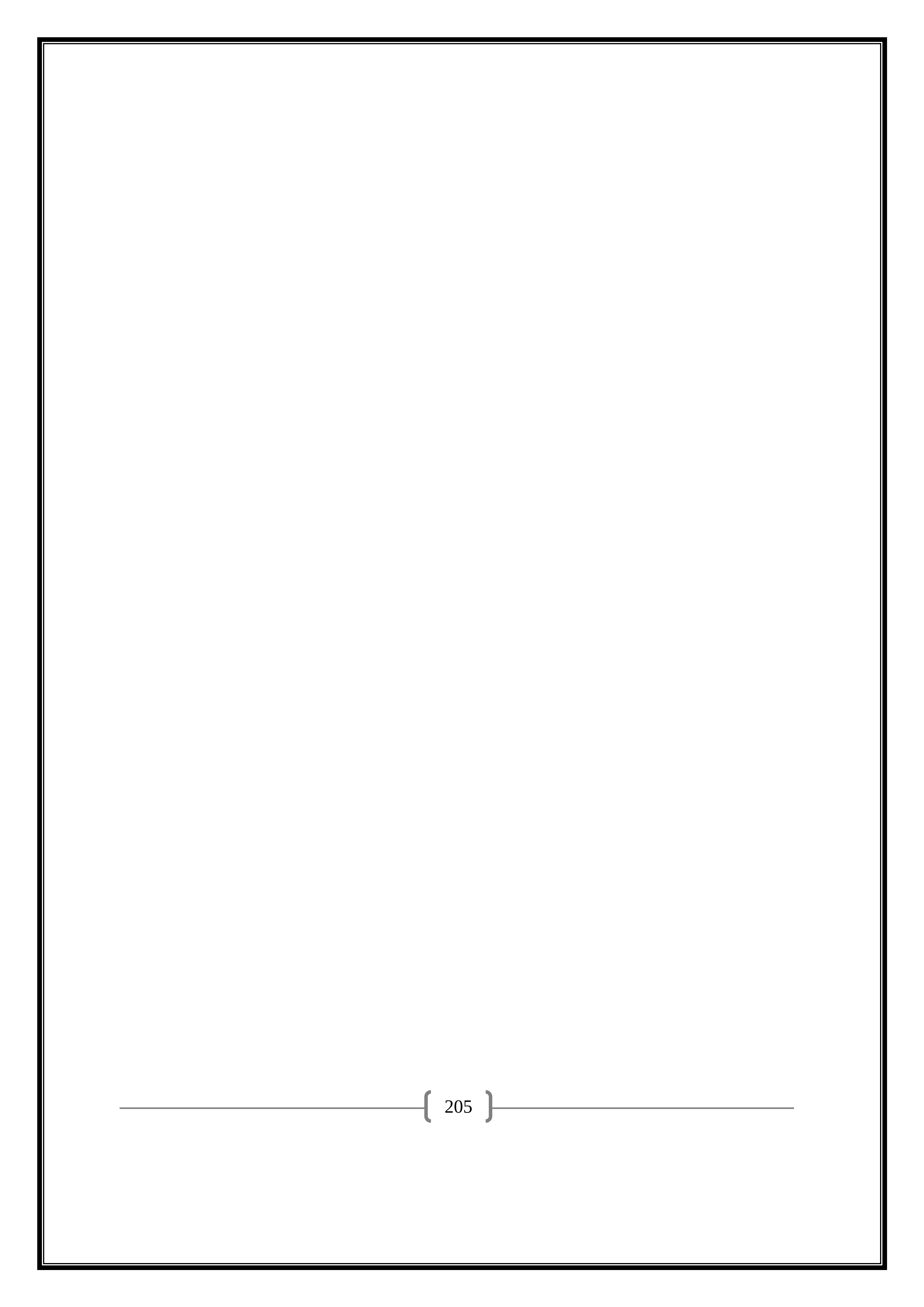
(١) محمود درويش "لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي"، ص٢٩.

(٢) نفسه، ص٣٤.



الفصل الرابع

بنية الشخصية الدرامية



مدخل:

تحتل الشخصيّة (Character) أهمية خاصة في الدراسات النقدية، منذ أرسطو إلى العصر الحديث، بوصفها عنصرًا مركزيًا في العمل القصصي والمسرحي. والحديث عن الشخصية لم يعد حكرا على النقد الأدبي، بعد أن أصبح (علم الشخصية) حقلا قائما بذاته، وان تشابكت معه حقول أخرى، كالاجتماع، والأدب، والسياسة، والتربية، وعلم النفس، وما سوى ذلك.

و كان دخول مصطلح (الشخصية) للدراسات النقدية من بوابة علم النفس "حينما ظهرت دراسات تحاول تفسير الأدب تفسيرًا نفسيًا"[1]. وهناك من يرى أنّ الاهتمام بالشخصية ظهر في فترة قديمة تعود إلى أرسطو (Aristotle)). وقد اشترط (أرسطو) جملة من الشروط في الشخصية الدرامية؛ حيث قال: "أما فيما يتعلق بالشخصيات التراجيدية، فعلى الشاعر أن يهدف بشأنها إلى أربعة أمور:

أولها، وأعظمها أهمية، أن تكون (صالحة دراميا بطبيعتها)، أو مؤثرة. وتتضح الشخصية إذا ما أفصح الكلام أو الفعل عن قيام الشخص بالاختيار؛ وتكون الشخصية مؤثرة، إذا كان الاختيار مؤثرا، وكل نوع من الشخصيات يمكن أن يكون مؤثراً.

٢-والأمر الثاني، الذي ينبغي أن يهدف إليه الشاعر في تصوير الشخصية، هو الملاءمة. فهناك- مثلا- نوع من الشجاعة الرجولية، أو المهارة في الكلام، لا يليق إسناده إلى المرأة.

٣-(مشابهة الواقع): أي أن تكون الشخصية مشابهة للواقع، وهذا الأمر مختلف عما قلناه هنا بشأن مسألتي الصلاحية والملاءمة.

---

(١) - جان إيفان تادييه. النقد الأدبي في القرن العشرين، ص١٩١ ترجمة: قاسم المقداد، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٣.

٤- أما الأمر الرابع فهو ثبات الشخصية، أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية، وحتى لو كانت الشخصية- موضوع المحاكاة - غير متساوقة مع نفسها - وكان ذلك صفة من صفات المسرحية"(١)

والشخصية الدرامية شخصية مخلوقة مبدعة، يقوم الأديب برسم معلمها وإنتاجها؛ لتؤدي دورا فاعلا في النص، وهذا الدور يتعانق مع باقي العناصر الدرامية تعانقا تكامليا. ولن ينجح الأديب، ولن يبلغ مرحلة الإبداع ما لم يبن شخصياته بناء محكما، ويعمد إلى إبراز خصائصها وسماتها الجسدية والنفسية والاجتماعية والفكرية.

وقد تناول النقاد موضوع الشخصية في النقد الروائي وأفاضوا القول فيه؛ فتحدثوا عن أنماطها وخصائص كل نمط؛ فهناك (الشخصية الرئيسية) وهي: "الشخصية التي يدور عليها محور الرواية أو المسرحية"(٢) ولا يشترط في هذه الشخصية أن تكون "بطلاً" في المسرحية أو الرواية، بل مهمتها قيادة العمل الأدبي وتحريكه. وهناك (الشخصية المسطحة)، وهي: "الشخصية التي لا تزيد في العمل الأدبي عن كونها اسما، أو سمة لا أهمية لها، ولا تطور لأدائها، ولا يكون لها دور مهم يثير القارئ، أو المشاهد، وهي عكس الشخصية التامة ذات العمق الواضح، والأبعاد المركبة، والتطور المكتمل"(٣). ثم (الشخصية النمطية)، وهي: "شخصية لا تكون أساسية في العمل الأدبي، ولكنها معروفة بنمط معين عرفت به، وجاهزة لأداء دورها المعين كأبله القصر، أو تابع الأمير، أو البخيل، أو رجل الشرطة"(٤)

وأما توظيف الشاعر للشخصية الدرامية، فذلك أمر ينقل النص من ذاتية الشعر إلى موضوعيته، ومن غنائية الإيقاع إلى سردية الحدث، ومن الصوت الواحد إلى

---

(١) فن الشعر، ص١٤٩-١٥٠.
(٢) الدكتور محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص٥٤٧، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ط٢، ج١.
(٣) نفسه، ص٥٤٧.
(٤) نفسه، ص٥٤٧.

تعدد الأصوات، وهنا تتحقق الدرامية من خلال حضور أكثر من شخصية في القصيدة الواحدة.

وعندما يقدم الشاعر الشخصية للمتلقي؛ فإنه يصورها له، إما تصويرا مباشرا أو غير مباشر. وقد تكون شخصيات القصيدة حقيقية؛ كأن يصف أو يمدح أو يهجو، وإما أن تكون غير ذلك، رمزية أو أسطورية أو تاريخية، وهنا سيستخدم الشاعر تقنيات عدة، يتناول من خلالها الشخصية؛ كالقناع، والأسطورة، والرمز والتناص.

والشخصية في العمل الأدبي لا تقتصر على الذات؛ فقد اعتبرها (جينيت Genette) "أثراً من آثار الخطاب، ولكنها لا تنتمي إليه بل إلى الحكاية. وهو يفضل دراسة الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشخصية، أي التشخيص، بدل دراسة الشخصية مباشرة. "(١)

وقد تعددت نماذج الشخصية عند درويش، وكثر استخدامها في شعره، وسيقف البحث على بعض تلك الأنماط، مبينا دورها في بناء القصيدة، وتطورها الدرامي. وكيفية رسمها وإعادة تشكيليها لتناسب النص الشعري.

---

(١) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١١٥، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢.

الشخصيات العامة

كانت البنية التكوينية لقصائد درويش الأولى تطال الجمعي، وتنأى عن الفردي التجريدي، وتعالج الكل، دون الانتباه إلى الجزئي الذاتي، في محاولة لحمل رسالة الأدب من خلال مبدأ الالتزام الذي رضي به درويش، كونه (يسارياً) من نحو، و(شاعر مقاومة) من نحو آخر.

ولكن حضور الشخصية في قصائده كان واضحا من خلال مواكبته للعمل الثوري، وتناوله لمقاومين مثلوا للوعي الجمعي نماذج بطولية رسخت مفهوم الهوية، ورسمت معالم الثورة بدمائها المنسكبة على ثرى الأرض، أو صمودها الأسطوري تحت سياط الجلادين. بل إن علاقة درويش مع المقاومة تشكلت من خلال ارتباطه بالثورة؛ حيث كان عضوا في صفوف منظمة التحرير الفلسطينية، أو علاقته بالأرض وهي علاقة كانت تتشكل من خلال إستراتيجية الحنين الثابتة في وعيه كفلسطيني مشرد، وقد جعلت هذه الإستراتيجية درويش يسعى لأنسنة الأرض، وربطها بعالمي: الحب والقداسة.

وإذا كان الوطن هو الركيزة الأولى التي تشكل منها النص الدرويشي؛ فإن المواطن هو الظل الموازي لمفردة الوطن، لتتجلى الوطنية بكل أبعادها في مواجهة الاحتلال بكل تمظهراته؛ ومن هنا كان سؤال الهوية الوطنية هو الموجه الأساس لبناء الشخصية في نصوص درويش الأولى، ويصر البحث على عبارة (الأولى) باعتبارها محددا زمنيا لهذا النوع من النماذج؛ لأن نماذج الشخصية لن تبقى تدور في هذا الفلك، خصوصا بعد بروز فكرة السلام في أواسط السبعينات.

ولعل سقف الهويات الوطنية قد بدأ في نصوص درويش من المظلة الأوسع "العربية"، وقد بدا ذلك واضحا في قصيدته "بطاقة هوية".

هذه الشخصية التي تحمل صفات قومية، ولا تحمل اسما شخصيا تعرف به، تتفق معالمها مع الرؤية الفكرية (المؤدلجة) التي انطلق منها درويش كيساري، وإن اختلطت بفكرة القومية العربية، لتكتمل معالمها كشخصية ثائر مقاوم.

لم يشأ درويش في "بطاقة هوية" أن يمس داخل الشخصية إلا فيما يخدم سؤال الهوية الكبير؛ ولذا جاء على عموميات تخدم غايته، فقدم لقارئه بطاقة هوية ذات مغزى قومي:

"سجِّل أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسونَ ألفْ

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهُم.. سيأتي بعدَ صيفْ!"[(١)]

وإذا كان الراوي هو الشاعر نفسه في هذا البناء السردي؛ فذاك لأن درويش يعتمد الصوت الواحد في مواجهة الآخر، وكأن "الأنا"- هنا- ستنوب عن الجمع، فدرويش عربي وكل عربي مكافح. لكن شخصية درويش- هنا- وان كانت عامة إلا أنها تتخذ طابعا خاصا من خلال الخلفية الفكرية التي تقدم من خلالها، وهي خلفية اليسار، أو الخلفية الاشتراكية:

"أنا عربي

وأعملُ مع رفاقِ الكدحِ في محجرْ

وأطفالي ثمانيةٌ

أسلُّ لهمْ رغيفَ الخبزِ،

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٧٣.

والأثوابَ والدفترْ

من الصخرِ[١]

وسؤال الهوية في بنية هذه الشخصية يجعل درويشا يركز على الجانب العرقي(العروبة) لا الجسدي فيها، من حيث:

"ولونُ الشعرِ.. فحميٌّ

ولونُ العينِ.. بنيٌّ

وميزاتي:

على رأسي عقالٌ فوقَ كوفيّه

وكفّي صلبةٌ كالصخرِ

تخمشُ من يلامسَها

وعنواني:

أنا من قريةٍ عزلاءَ منسيّهْ

شوارعُها بلا أسماء

وكلُّ رجالها في الحقلِ والمحجرْ"[٢]

و هذه الشخصية ليست ثابتة مسطحة، كما يبدو للمتلقي من الوهلة الأولى، بل ثائرة لأسباب صنعها المحتل، فحولها من شخصية طيبة إلى شخصية تأكل لحم من غصبوا ومن ظلموا:

"أنا لا أكرهُ الناسَ

ولا أسطو على أحدٍ

ولكنّي.. إذا ما جعتُ

آكلُ لحمَ مغتصبي

---

(١) نفسه٧٤.

(٢) نفسه، ص٧٦.

حذارِ.. حذارِ.. من جوعي

ومن غضبي"[1]

ومع أن هذه القصيدة "بطاقة هوية"، التي شاعت بعنوان مأخوذ من سطرها الشعري الأول: "سجل أنا عربي"، احتلت الوجدان العربي فترة طويلة من الزمن، وصارت أشبه بنشيد جماعي، عرف العالم العربي من خلاله درويش شاعرا للمقاومة، إلا أن قصيدة "عاشق من فلسطين" (١٩٦٦)، تعد الأكثر تعبيراً عن أسئلة الهوية الوطنية، "لأنها في إصرارها على استعادة الاسم الفلسطيني، قامت بصوغه انطلاقاً من العلاقة الثلاثية بين الأرض والتاريخ واللغة"[2]

فقصيدة"عاشق من فلسطين" جاءت لتضيق نطاق الشخصية، أو نطاق الهوية، وتبحث عن الوطني بدلا من القومي (الفلسطيني على وجه التحديد) وهذا واضح من خلال العنوان" عاشق من فلسطين". وإذا كان سؤال الهوية قد تحقق من خلال معالم السمات الذكورية المستقلة في قصيدة "بطاقة هوية"؛ فإن هذه الملامح ستتحدد من خلال العلاقة مع الآخر المحبوب وهو (الأرض) وهذا ما تحمله لفظة "عاشق" من دلالات رمزية وسمات روماسنية. ف"الاسم هو أرض الصراع بشأن الهوية، والمرأة هي: الأرض، الوطن، لا تستعاد إلاّ إذا استطاع الشاعر أن يسترجع الاسم الذي يريد الاحتلال محوه. والاسم الفلسطيني المستعاد هو عنوان معركة الوجود الفلسطيني الذي أُخفي تحت ركام النكبة ومآسيها"[3].

وقد يبدو للوهلة الأولى أن العنوان "عاشق من فلسطين" سيحدد معالم النص بوصفه قصة لشخصية فلسطينية ذكورية، لكن النص سينفتح على الأخرى (المعشوقة) التي حاول تشكيل هويتها من خلال قيم رمزية تربطها بسؤال الهوية في

---

(١) نفسه، ص٧٧.

(٢) إلياس خوري، محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، ص١٠، جريدة الأيام، ٢٤-٩-٢٠١٠.

(٣) نفسه، ص١٠.

ذاكرة درويش، وكأن درويش الذي حاول أن يصنع هوية "الأنا الإنسان" أو "الأنا العربي" في "بطاقة هوية" عاد ليربط هذه الذات بمكونها الجغرافي "فلسطين" وقد استعار لفلسطين "المرأة المعشوقة" التي تشكل مع "أنا الذكورية" ثنائية التكامل، ومن هنا؛ فإن "الهوية"- في القاموس الدرويشي- لا تزال تحمل السمات الفكرية والانتماء الطبقي للهوية مثلما عبّرت عنهما قصيدة "بطاقة هوية"، لكنها تحمل جديدين: الأول، يتمثل في إخراج الاسم الفلسطيني من الركام، وبنائه في صورة أنثوية؛ أما الثاني، فهو الإشارة التاريخية إلى خيول الروم والصليبيين"(١) وهذا الجديد في طبيعة الشخصية منحها بعدا تاريخيا جديدا كونها بؤرة لصراع تاريخي ممتد.

وحينما يبدأ الخطاب الشعري رسم معالم الشخصية، تتجلى هذه المعشوقة على شكل حسناء ذات عيون قاتلة؛ فهي شوكة بالقلب توجع عاشقها، لكنه يعبدها ويحميها من الريح، ويأتي حضور كلمة"الريح" على شكل دال رمزي يشير إلى الاحتلال وخلفياته:

" عيونك شوكة في القلب

توجعني.. و أعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع.. أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها

أعزّ عليّ من روحي"(٢)

إن علاقة الشاعر مع شخصيته المعشوقة علاقة توحد واندماج، فكلاهما انكسرت مراياه مع فاجعة الاحتلال، فصار الحزن إلفه، وظله، وواقعه، ومن هنا؛ فإن

---

(١) إلياس خوري، محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، ص١٠.
(٢) ديوان محمود درويش، ص ٧٩.

الخطاب الشعري سيتجه لتشكيل تكامل جمعي بين درويش العاشق، والأرض المعشوقة، من خلال هذه العلاقة المصيرية، سعيا وراء إعادة بناء الهوية المهشمة، و سيتكئ البناء السردي-في هذه القصيدة- على مكونين أساسيين، وهما: البناء السردي القائم على الفعل الماضي؛ لإعادة صياغة الواقع الفلسطيني من خلال الذاكرة المسافرة إلى الماضي البعيد، أو من خلال أسئلة الحيرة والقلق الباحثة عن أسباب الضياع. ومن هنا- أيضاً- تصبح هذه المعشوقة مجهولة الصوت، مسافرة بلا أهل، وعاشقها يركض إليها كيتيم سائلا حكمة الأجداد عن مصير البيارة الخضراء:

"و لكنيّ نسيت.. نسيت يا مجهولة الصوت:

رحيلك أصدأ الجيتار.. أم صمتي؟!

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل.. بلا زاد

ركضت إليك كالأيتام،

أسأل حكمة الأجداد:

لماذا تسحب البيّارة الخضراء

إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

وتبقى رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق،

تبقى دائما خضراء؟"(١)

وإذا كانت صورة المعشوقة قد تجلت في السطر الشعري الأول على شكل فتاة واسعة العينين، فإن تحورا ما سيطرأ على سمات هذه الشخصية؛ ليعطيها قيما رمزية تتلاءم مع طبيعتها الحقيقية "الأرض":

(١) إلياس خوري، محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، ص٨١.

"رأيتك في خوابي الماء والقمح محطّمة. رأيتك في مقاهي الليل خادمة

رأيتك في شعاع الدمع والجرح.

وأنت الرئة الأخرى بصدري..

أنت أنت الصوت في شفتي..

وأنت الماء، أنت النار**!**"(١)

إذاً هي امرأة مصنوعة على عين الشاعر، تستجيب صفاتها النفسية لطبيعة الواقع المأساوي الذي فرضه الاحتلال الأثيم.

وإذا كانت "بطاقة هوية" قد أخفت الاسم الفلسطيني لتركز على صفات الهوية العامة، فإن حضور اسم فلسطين في قصيدة "عاشق من فلسطين" جاء كي تكتمل الهوية حين يتوحد الشاعر بالمرأة، وتتوحد المرأة بالأرض"(٢)، وهنا يجد القارئ تبريرا لتكرار عبارة"فلسطينية" في القصيدة غير مرة لتأكيد هذه الهوية:

" فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت (٣)

أما قصيدة "أحمد الزعتر" فقد انتقل فيها الخطاب الشعري نقلة نوعية متجها نحو الدرامية التي تسمح "بتمثيل الواقع وتجسيده من زوايا مختلفة، وإبراز مجموع

---

(٣) نفسه، ص٨٢.

(٤) محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، ص١٠.

(٣) ديوان محمود درويش، ص ٨٤.

الصراعات التي يعيشها الفلسطيني. "[١] وتحويل سؤال الهوية من الإقليمي المحلي إلى العالمي الكوني، وان تداخلت الهويات القومية تداخلا يعيد تشكيل "احمد الزعتر" الفلسطيني تشكيلا كونيا؛ ولذا ستدخل هذه الشخصية إطار الأسطرة والرمزية لتنسجم مع واقعها الكوني الجديد.

إن أحمد- في سؤاله ورحيله الدائم يبحث- عن توازنه المفقود في انتمائه العربي (المحيط/ الخليج)، ويحاول رسم معالم كيانه القومي والحضاري من خلال التقائه بضلوعه، وتلاحم أعضاء الجسد الواحد الذي يستعمل علامة دالة على المكان، على الأرض ـ الجذور والتاريخ والمصير، بيد أن لفظة "الآن" في نقطة ثالثة توحي بالزمن الحاضر الذي يهدد أحمد "زمن تترك فيه المدينة شوارعها وتأتي إليه لتقتله"[٢] و"تغدو حركة القصيدة موصولة بالصراع الذي يرسم مسيرة "البطل"، ويعمق وعيه بمأساة شعبه (الرصاص ـ البرتقال، البنفسجة الرصاصية)؛ حيث تتبدى الانزياحات الاختلافية ويظهر المعنى الخفي من وراء الأضداد، فإذا البرتقال صورة لأبناء حيفا وقد بات في أيديهم رصاصاً على أرض مات فيها البنفسج، وغابت عنها الحياة بعد أن هجرها أهلها"[٣].

وعند البدء في تحليل هذا الخطاب الشعري؛ فإن أول مؤشر دلالي يواجهه النص يتمثل في طبيعة البناء التشكيلي للعنوان القائم على ثنائية الإنسان والنبات "أحمد" و"الزعتر"، فهذا تركيب مرتبط بقيمتين: إحداهما رمزية مكانية ذات خصوصية فلسطينية، وثانيهما رمزية دينية من خلال الاسم "أحمد". وهنا ينشأ سؤال الهوية مرة

---

(١) د. رضا بن حميد/ تونس، أسئلة النص.. أسئلة القراءة، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق- العدد ٤٣٩ تشرين الثاني ٢٠٠٧" رابط الصفحة: http: //www. awu-dam. org/mokifadaby/439/mokf439-006. htm

(٢) يمنى العيد: في القول الشعري، ص١٠٧، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٧،

(٣) أسئلة النص.. أسئلة القراءة، رابط الصفحة: http: //www. awu-dam. org/mokifadaby/439/mokf439 -006 . htm

أخرى من خلال هذا التركيب الدلالي؛ ف" أحمد" وإن يكن فرداً (الفلسطيني المشرد)، فهو المكان (الطبيعة والنبات)، وهو التاريخ القريب (الحصار) والتاريخ البعيد الموصول بالتراث"[١]

لكن احمد المنسي بين فراشتين هو أسطورة درويشية بامتياز، مثقل بقيم رمزية، عملت في تشكيلها يد شاعرة، حيث خطت ريشة الفنان أولى لمسات الشخصية الأسطورية محلقة في عالم تخيلي طريف:

"ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد.. لأحمد المنسيّ بين فراشتين

مضت الغيوم وشرّدتني

و رمت معاطفها الجبال وخبّأتني"[٢]

هنا امتزج الجمادي مع النباتي لتكوين أحمد ثنائي التركيب" أحمد الزعتر" لكن أحمد ذا الطبيعة الاصطناعية واحد من البشر منسي بين فراشتين:

"نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل

البلاد وكانت السنة انفصال البحر عن مدن

الرماد وكنت وحدي

ثم وحدي... "[٣]

والوحدة هنا إشارة واضحة إلى التخلي العربي عن نصرة"أحمد العربي"ومن هنا بقي أحمد يعيش غربة الضياع، يسأل عن نقيضه في تراكمات المحنة:

"في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه

عشرين عاما كان يسأل

---

(١) نفسه.

(٢) ديوان محمود درويش، ص٥٩٥.

(٣) نفسه، ص٥٩٥.

عشرين عاما كان يرحل

عشرين عاما لم تلده أمّه إلّا دقائق في

إناء الموز

وانسحبت.

يريد هويّة فيصاب بالبركان[١]

إنها الصدمة الشعورية المتمثلة في انسداد الأفق، وخيبة الأمل؛ حيث تتجلى المفارقة بين الواقع المعاش والمستقبل المنتظر، وتتمطى العبارة الشعرية كاشفة عن مساحة جغرافية متآكلة وهمية:

"و من المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط

كانوا يعدّون الرماح

وأحمد العربيّ يصعد كي يرى حيفا

و يقفز"[٢].

هذه الشخصية المنسية المنكوبة... الوحيدة.. تحاول استعادة ذاتها من خلال الصوت الثوري الذي يطلقه الشاعر، مستعينا بقيم رمزية ثورية، تدل على النقيضين: الثورة والاضطهاد:

و هو الرصاص البرتقاليّ.. البنفسجة الرصاصيّة

و هو اندلاع ظهيرة حاسم

في يوم حريّة

يا أيّها الولد المكرّس للندى

قاوم !

يا أيّها البلد- المسدس في دمي

---

(١) نفسه، ص٥٩٦.

(٢) نفسه، ص٥٩٧.

قاوم !"[١]

وإذ كان "احمد الزعتر" قد تشتت في المكان الممتد من المحيط إلى الخليج؛ فإنه- أيضاً- مشتت في الزمان الممتد من الماضي السحيق إلى المستقبل البعيد؛ فهو

" الماضي المستمر: "أنا الرصاص البرتقال الذكريات". وهو"الحاضر: "أنا البلاد وقد أتت وتقمصتني" وهو" المستقبل: "أنا الذهاب المستمر إلى البلاد"

وما بين أحمد الكوني، الناري، البنفسجي، الأزرق، البرتقالي، وما سواه من زبد، تتزلزل حالة القصيدة وتتفجر معالم التناقض، وتفرز حالات من الصراع الداخلي والخارجي؛ الذات ونقيضها: الذات والذات الأخرى:

"هو أحمد الكونى في هذا الصفيح الضيق

المتمزق الحالم".[٢]

هذا الاحتدام والتحول من صراع خارجي"بين الذات ونقيضها" إلى صراع داخلي"بين الذات والذات" هو أولى مقدمات التنامي الدرامي في بناء الشخصية

"سائراً بين التفاصيل اتّكأتُ على مياه

فانكسرت"[٣]

وتتشابك التفاصيل الوصفية لإعداد أحمد الأسطوري، الراحل بين متناقضات الوجود الكوني، المتشكل عبر رحلتين عدميتين، تتمثلان في: غربة الذات، وغربة المصير المتمثل في: انسداد الأفق، وضرورة الانتقام/ وإشعال الثورة والانتصار والمقاومة؛ فهو الوحيد الكل، وهو المنسي الحاضر، وهو كل تلك التفاصيل:

"فهو الخريطة والجسد

و هو اشتعال العندليب

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٥٩٨.

(٢) نفسه، ص٥٩٩.

(٣) نفسه، ص٥٩٩.

لا تأخذوه من الحمام

لا ترسلوه إلى الوظيفة

لا ترسموا دمه وسام

فهو البنفسج في قذيفة

صاعدا نحو التئام الحلم

تتّخذ التفاصيل الرديئة شكل كمّثرى

و تنفصل البلاد عن المكاتب

و الخيول عن الحقائب"(١)

لكن هذه التفاصيل المخيفة لأحمد الكوني هي ذات التفاصيل المتوقعة لأحمد العادي، الذي يطالبه الشاعر بالوقوف أمام الحصار وحيدا وحيدا، كما قدر له، ويشعل معركته بصموده، حيث تلازمه لفظة"لا" التي يتسلح بها بعد آن عز الدعم، وانقطعت أسبابه:

" صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

و البحر طلقته الأخيرة !

يا خضر كل الريح

يا أسبوع سكّر !

يا اسم العيون ويا رخاميّ الصدى

يا أحمد المولود من حجر وزعتر

ستقول: لا

ستقول: لا

(١) ديوان محمود درويش، ص٦٠٢.

جلدي عباءة كلّ فلاح سيأتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم

و تقول: لا

جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة

و التردد.. والملاحم

نحو اقتحام المرحلة

و تقول: لا

و يدي تحيات الزهور وقنبلة

مرفوعة كالواجب اليومي ضدّ المرحلة

وتقول: لا

يا أيّها الجسد المضرّج بالسفوح

وبالشموس المقبلة

وتقول: لا

يا أيّها الجسد الذي يتزوّج الأمواج

فوق المقصلة

وتقول: لا

وتقول: لا

وتقول: لا"[١]

وإذا كانت هذه النماذج قد مثلت "الأنا الجمعية" في مشروع درويش الشعري- من خلال سؤال الهوية-؛ فإن أنموذج الآخر يتجلى في صورة "العدو" ليكتمل الخطاب

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٦٠٥.

المنشود في جدلية العلاقة بين الأنا والأخر، مع أن نماذج الشخصية عند درويش تتعدد لتطال غير شخصية وغير نموذج.

ولعل قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" تعد واحدة من القصائد النادرة التي تمثل قيمة فنية، وجدلية سياسية في ذات الوقت، أما قيمتها الفنية فتتمثل في تلك البنية الدرامية التي اكتنفتها، بينما تعود جدليتها إلى الرؤية السياسية التي تحرك دلالات النص، وهي رؤية تكاد تقف على طرف نقيض مع النفس الدرويشي المعالج للقصائد الثلاث التي مرت سابقا " بطاقة هوية" و"عاشق من فلسطين" واحمد الزعتر". أعني أن سؤال الهوية، أو العاطفة الوطنية التي كانت تقود درويش في رسم شخصياته السابقة، تحولت هنا إلى أسلوب عقلي يحاور ويسترضي، وكأن فكرة التعايش السلمي وقبول الآخر قد حلت محل فكرة التحرير والطرد و"آكل لحم مغتصبي"

ولا بد قبل الولوج إلى عالم النص من تفيؤ ظلالاته، والوقوف على عتبات التجربة الدرويشية، وما يتعلق بطبيعة رؤاه الأيديولوجية والسياسية، في محاولة لفهم دلالات البنية وآفاقها، ولعل حوارات درويش الكثيرة والمتعددة ستقدم إضاءات ساطعة في فضاءات هذا النص؛ ومن ذلك قوله: "لكن على مستوى الداخل كان انجذابي إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي كان يطرح قضايانا ويدافع عنا كأقلية ضمن المجتمع الإسرائيلي، كنا نعتبره حزبنا والمدافع عنا، وكنا منسجمين جدا في إطار هذا الحزب"[١]

و في مقابلة أخرى -أجراها معه عباس بيضون- يذكر أنه: " كان صديقا ليهود كثر، وانه كتب قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" عن أحد أفضل أصدقائه منهم، وكان هذا جارا له، وقد جاءه بعد حرب حزيران ليقول له: إنه قرر أن يترك البلاد

---

(١) انظر: حوار "نزوى" مع الشاعر محمود درويش، ص٦، الكلمة، عدد ٢١، سبتمبر ٢٠٠٨

نهائيا"[١] ويضيف: "أحببت مرة فتاة لأب بولندي وأم روسية. قبلتني الأم ورفضني الأب. لم يكن الرفض لمجرد كوني عربيا. ذلك الحين لم اشعر كثيرا بالعنصرية والكره الغريزي. لكن حرب ١٩٦٧ غيرت الأمور. دخلت الحرب بين الجسدين بالمعنى المجازي، وأيقظت حساسية بين الطرفين لم تكن واعية من قبل. تصور أن صديقتك جندية تعتقل بنات شعبك في نابلس مثلا، أو حتى في القدس. ذلك لن يثقل فقط على القلب. ولكن على الوعي أيضاً. حرب ٦٧ خلفت قطيعة عاطفية في علاقات الشبان العرب والفتيات اليهوديات"[٢]، وفي حوار آخر يحل درويش للمتلقي لغز "ريتا" التي وردت غير مرة في قصائده:

"إذا كان يريحك أن اعترف بأن هذه المرأة موجودة، فهي موجودة أو كانت موجودة. تلك كانت قصة حقيقية محفورة عميقا في جسدي... في الغرفة كنا متحررين من الأسماء، ومن الهويات القومية ومن الفوارق، ولكن تحت الشرفة هناك حرب بين الشعبين"[٣].

وخلاصة رأيه في اليهود أن: "اليهود بينهم السيئ، وبينهم الجيد، وهم ليسوا ملائكة كما يريدون أن يقولوا عن أنفسهم، وليسوا شياطين. وهذا ما يشير إلى أنهم شعب طبيعي، ومن حسناتهم أنهم ليسوا فقط شياطين أو ملائكة، وهم مجموعة من الشياطين والملائكة"[٤].

ومن هنا، فإن قراءة "ريتا والبندقية" أو "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" بعين درويشية ستجعل النص أكثر وضوحا، وأقل تعقيدا، وهذا يقلل من وهج محاولات النقاد الدفاع عن درويش، عن طرق تخفيف حدة الدلالة الإشعاعية السياسية في التعامل مع الآخر (المحتل) بهذه الطريقة المفعمة بعاطفة الحب والحنان؛ ومن هنا،

(١) انظر مشارف، ص ٧٦، ع٣، تموز ١٩٩٥.
(٢) نفسه، ص٧٥
(٣) انظر: مجلة الكرمل، ص ٢٢٠، عدد ٥٢، (١٩٩٧).
(٤) نفسه، نص٥٧.

فلا داعي- مثلا- أن يؤول النص التالي ويلوى عنقه ليثبت الناقد أن حضور "ريتا" في النص يمثل دالا وطنيا، أو رمزا يخرج درويش من مأزق الافتخار بالآخر أو التعلق به:

"بين ريتا وعيوني بندقية

والذي يعرف ريتا، ينحني

ويصلي

لإله في العيون العسلية"(١)

وكذا"شتاء ريتا الطويل" التي يرد فيها:

"البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر، قبلني على

شفتي- قالت. قلت: يا ريتا، أأرحل من جديد

ما دام لي عنب وذاكرة، وتتركني الفصول

بين الإشارة والعبارة هاجسا؟

ماذا تقول؟

لا شيء يا ريتا، أقلد فارسا في أغنية

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا..

عني؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد

يستل سكينا، وآخر يودع الناي الوصايا

لا أدرك المعنى، تقول

ولا أنا.... "(٢)

---

(١) ديوان محمود درويش، ص١٩٢.

(٢) محمود درويش، الأعمال الأولى، ص٣٣٥، ج٣، رياض الريس للكتب، بيروت، ٢٠٠٥.

أما في "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" فقد لعب الفن الناعم دوره في قلب المشاعر المتكرسة عبر عقود حول حقيقة الجندي الصهيوني، المتمثلة بالبطش والعربدة والقسوة والهمجية، وهنا يقدم درويش صورة مغايرة لما اعتاد تقديمه في قصائده، وتتجلى معالم هذه الشخصية كأنبل ما يمكن أن تنتجه البشرية من أخلاقيات الجنود، وهنا تتجلى المفارقة، وتثار الأسئلة حول حقيقة الانتماء الدرويشي للنص المقاوم؟!!:

وإذا ما تجاوز البحث العنوان الطويل الدال على رغبة درويشية مسبقة لتقديم صورة مشرقة لهذا الجندي؛ فإن المقطع الأول ينفتح على لوحة وردية رقيقة المشاعر، عميقة الأحاسيس:

"يحلم بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون..

بصدرها المورق في المساء

يحلم_ قال لي _بطائر

بزهر ليمون"[١]

اللوحة -هنا- سياسية من أولها، من خلال دلالات "غصن الزيتون"، والزنابق البيضاء. وطبيعة الخطاب الشعري -هنا- لا تنتمي للسخرية التي تنتج المفارقة، لكنها تحاول تجسيد الحلم إلى حقيقة واعية من خلال رؤية سياسية تتمثل في قناعة الشاعر نفسه بالنهج التفاوضي، وليس هذا غريبا آو مبتدعا؛ فقد صرح درويش غير مرة بأن السلام هو الحل الذي يتوخاه لهذا الصراع الدامي؛ ففي مقابلة له مع الجمهور الفرنسي يقول:

"ما يبدو حتى الآن هو أن السلام يجري بين رسميين وليس بين شعبين، ومن دون ثقافة سلام لا يمكن الوصول إلى سلام حقيقي. وثقافة السلام تقتضي أن يعترف

---

(١) ديوان محمود درويش، ص١٩٥.

الإسرائيليون بوجود شعب فلسطيني ذي ذاكرة جماعية، وأن يسمحوا لهذا الشعب بأن يروي روايته التاريخية كما يفهمها، وألا يفرضوا على الفلسطينيين رواية تاريخية وحيدة الجانب. طبعا هذا الحوار بين الروايتين لن يؤدي إلى نتائج، ولكنه على الأقل يوفر لكل طرف الحق في أن يروي قصته، لن أناقش الإسرائيليين في طريقة نظرهم إلى أنفسهم، ولن أسأل هل اليهود دين أم قومية، إذ لا يعنيني هذا الموضوع. فليسم كل شخص نفسه كما يشاء، ولكن على الآخر أن يعترف بمثل هذا الحق لي. وهكذا أعتقد أن السلام ممكن، ولكنه يحتاج إلى ثورة في الوعي الإسرائيلي وفي الثقافة الإسرائيلية، لقد حدثت هذه الثورة في الوعي الفلسطيني وقدم الفلسطينيون تنازلا أخلاقيا وثقافيا يتمثل في أنهم ميزوا بين وطنهم التاريخي وبين حقهم في إنشاء دولة على جزء من هذا الوطن التاريخي. وبقي على الإسرائيليين أن يميزوا بين حدود التوراة وبين حدود الواقع، وعليهم أن يعترفوا أن الفلسطينيين ليسوا محتلين لأرض (إسرائيل). وإذا كانت هناك مفاوضات من أجل انسحاب الفلسطينيين من أرض"(إسرائيل)، فيجب أن توضع شروط لهذه المفاوضات، نحن مستعدون للانسحاب من تل أبيب فورا !"(١)

هذا النص لا أقدمه هنا محاكمة لدرويش، بل إضاءة فاعلة لتفسير دلالات البنية؛ حيث رسمت الشخصية هنا رسما يتفق مع منهج درويش الفكري، ولعل الحالم في النص هو درويش نفسه لا الجندي؛ لأن هذا الجندي يمارس دوره في أرض المعركة بسحق ما تبقى من طلل في قرية درويش "البروة" أما درويش فيقدمه للقارئ على أنه جندي مسالم، جندي لم تؤدلجه حركة الصراع؛ جندي يحمل في بندقيته وردا، وفي قذائفه حبا؛ لأنه واقعي جدا لا يفلسف آراء:

"و لم يفلسف حلمه لم يفهم الأشياء:

---

(١) من حوار اجري مع درويش بتاريخ ١٩٧٩/٥/٥، على مسرح (بارك دو لافيليت) في باريس، ص٣٥١، نقلا عن كتاب: محمود درويش المختلف العقيقي.

إلا كما يحسّها.. يشمّها

يفهم_ قال لي_ إنّ الوطن

أن أحتسي قهوة أمي

أن أعود في المساء..

سألته: والأرض؟

قال: لا أعرفها"[١]

وما يغريني للقول أن هذا الجندي يمثل حلم درويش الداخلي وجود مفردات ترسم صورة درويش في النص؛ فدرويش عاشق للقهوة من الطراز الأول، وقد أسهب في الحديث عنها في "ذاكرة النسيان"و "الأم" من مفردات القصيدة الدرويشية، وقد خصها في غير قصيدة. إذاً هذه الشخصية شخصية مصنوعة متوهمة وليست واقعية كما يحاول درويش تقديمها، فالجندي يمثل في الوعي الجمعي الفلسطيني أداة المحتل في القتل ومصادرة الأرض، وتشريد الشعب، فكيف يمكن أن يتحول بقصيدة شعرية إلى رمز للسلام؟!! بل إن درويش نقل هذه القيمة الرمزية من فرديتها وخصوصيتها إلى عموميتها عندما تمنى على الحمام أن يكبر في وزارة الدفاع، حتى وإن جاءت هذه العبارة على لسان الجندي نفسه:

"يحفر تحت جلده أمنية جديدة:

لو يكبر الحمام في وزارة الدفاع

لو يكبر الحمام !.......... "[٢]

ولن يغفر للنص ذلك الاعتراف الضمني بأن هذا الجندي قاتل "كان يهرب من مستنقع الدماء" لأن هذه العبارة جاءت منسوخة بالحلم الوردي الذي تمثل في زنابق الجندي البيضاء، وغصن زيتونه النضر، وطائره الذي يعانق الصباح فوق غصن

---

(١) ديوان محمود درويش، ص ١٩٦.

(٢) نفسه، ص١٩٧.

ليمونة، أي أن شخصية هذا الجندي في هذا النص شخصية تحاول مسح ما تبقى من ذاكرة البغض لذلك الاحتلال الغاشم، فإذا كانت شخصية الجندي "أداة القتل" قد تبوأت مكانة مرموقة في ثقافة درويش؛ فإن شخصيات إسرائيلية أخرى ستستقبل في أريحية وفق تصور درويش الثقافي؛ مما يجعل طبيعة العلاقة بين القاتل والضحية قابلة للتطور من خلال عملية السلام إلى علاقة حميمية يسودها الحب والألفة، وذلك بشرط واحد وهو توقف القتل مما يعني أن سؤال الهوية الفلسطينية أو" الجغرافيا والتاريخ" لم يعد له وجود في معركة الصراع، فللجانبين "الإسرائيلي والفلسطيني" أن يعيشا جنبا إلى جنب بسلام وفق نظرية الاعتراف المتبادل، فالمطلوب فقط هو توقف الترويع وتحقق الأمن:

يفهم_ قال لي_ إن الوطن

أن أحتسي قهوة أمي..

أن أعود، آمنا مع، المساء[(١)]

وهذا يعني أنه مسح تاريخا ممتدا عبر ألاف السنين واستبدله برغبة البقاء، وكأن القضية كيف نقضي يومنا آمنين؟!! أي أن مشروع التحرر هو مشروع فردي للحفاظ على حياة الفرد، وليس مشروعا جمعيا لحماية الهوية (دينيا وثقافيا وتاريخيا وجغرافيا).

ومع هذا فليس من غريب القول أن أقول: لم تكن نماذج درويش-في بناء الشخصية- سياسة كلها، بل إن حضور الشخصية في شعر درويش طال حركة الإنسان وطبيعته في أفلاك جديدة، ولعل تناول بعض النماذج الدرويشية التي طالت بعض الشعراء والمفكرين ستفتح نافذة أخرى على عالم الشخصية عنده، وإن كان هذا الجانب لصيقا بالحدث السياسي في جزء من جزئياته، كون المفردة الكونية في شعر

---

(١) نفسه، ص٢٠٠.

درويش تستحضر علاقات متعددة؛ ليس السياسي خارجا عنها، ومن هذه النماذج رثاؤه لصديقه الشاعر راشد حسين، ورثاؤه أيضاً لصديقه المفكر ادوارد سعيد، ففي قصيدة "كان ما سوف يكون "التي رثى فيها درويش زميله الشاعر" راشد حسين" تتشكل جماليات الخطاب الشعري من خلال تعانق السرد من الوصف في رسم معالم الشخصية؛ حيث ينفتح الخطاب على شكل بناء سردي لقصة قصيرة:

"في الشارع الخامس حيّاني. بكى. مال على السور

الزجاجي، ولا صفصاف في نيويورك.

أبكاني. أعاد الماء للنهر. شربنا قهوه. ثم افترقنا في

الثواني"(١).

وإذا كان زمن الحدث غائما مبهما بعض الشيء في هذه الافتتاحية، فإن المقطع الثاني يرده إلى معين:

"منذ عشرين سنه

وأنا أعرفه في الأربعين

وطويلا كنشيد ساحليّ، وحزين

كان يأتينا كسيف من نبيذ. كان يمضي كنهايات

صلاة

كان يرمي شعره في مطعم" خريستو"(٢)

ويفتح نافذة أخرى على طبيعة الشخصية المتناولة" كان يرمي شعره في مطعم "خريستو"، وتقترب اللغة الشعرية هنا من لغة الحياة اليومية، لتحقق جانبا من الدرامية المقصودة "لغة بريئة من التكلف مذهلة في بساطتها"(١):

---

(١) ديوان محمود درويش، ص٥٨٥.

(٢) نفسه، ص ٥٨٥.

"ابن فلّاحين من ضلع فلسطين

جنوبيّ

شقيّ مثل دوريّ[٢]"

أما صورته الجسدية؛ فإنها أكثر تبسيطا ووضوحا:

"قوي

فاتح الصوت

كبير القدمين

واسع الكفّ. فقير كفراشه

أسمر حتى التداعي

وعريض المنكبين"[٣]

وإذا كان المشهد الوصفي قد تجلى بهذا الوضوح والبساطة؛ فإن الحدث الدرامي سيبنى ببساطة- أيضاً- من خلال مفارقة عجيبة، تشير إلى سذاجة الشخصية، لا بمفهومها السلبي، بل عبر رغبتها في الحرية والانطلاق:

" لا يحب المدرسة

ويحب النثر والشعر

لعلّ السهل نثر

ولعلّ القمح شعر.

ويزور الأهل يوم السبت

يرتاح من الحبر الإلهي

ومن أسئلة البوليس"[١].

---

(١) د محمد فكري النجار، الصورة الشعرية، والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، ص ١٧٨، فصل من كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي

(٢) ديوان محمود درويش، ص٥٨٦.

(٣) نفسه، ص ٥٨٧.

وهنا يدخل السياسي في رسم معالم هذه الشخصية في وضوح وصراحة تنسجم مع الجو النفسي العام للقصيدة:

"ليديه الورد والقيد. ولم يجرحه خلف السور ألّا
جرحه السيّد. عشّاق يجيئون ويرمون المواعيد.
رفعنا الساعد الممتد دشنا العناقيد اختلطنا في
صراخ الفيجن البريّ. كسرنا الأناشيد. انكسرنا
في العون السود. قاتلنا. قتلنا. ثم قاتلنا. وفرسان
يجيئون ويمضون.
وفي كل فراغ"(٢).

لم يدخل درويش صاحبه في عالم الأساطير كما فعل في"احمد الزعتر" بل حافظ على واقعيته وبساطته، لينقل مكامن الشعور الشفاف المتدفق من لوعة الفراق على صاحبه، وكأن نسائم المحبة هي التي نسجت خيوط الشخصية؛ فظلت هادئة هدوء موتها الجميل، ساكنة سكون سمتها الرتيب.

---

(١) نفسه، ص ٥٨٥.
(٢) ديوان محمود درويش، ص ٥٨٦.

الشخصيات الأسطورية

تعود أهمية الأسطورة إلى قدرتها على تحرير النص من أسئلة التلقي المحدودة، والتحليق بها إلى عالم تخيلي قادر على مد مساحة التلقي إلى أفق غير محدد؛ مما يعفي صاحب النص من المحاكمة المباشرة، إضافة إلى الجانب الجمالي الخلاق الذي تضفيه الأسطورة على النص المنتج، فيمتزج الواقعي بالتخيلي ليلد الجمالي البديع، وتلك غاية من غايات الأدب الرفيع.

أما استدعاء هذه الرموز الأسطورية؛ فإنه يكشف عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية، التي يحققها الرمز في سياق النص الشعري، سواء أجاء هذا الاستدعاء في جزء من القصيدة، أم استغرقها كلها.

والأسطورة في الفهم الكلاسيكي: "مجموعة خرافات وأقاصيص، وهي اشتقاق من "سطر الأحاديث"، وموضوعها- إضافة للآلهة- يتناول الأبطال الغابرين وفق لغة وتصورات وتخيلات وتأملات وأحكام تناسب العصر والمكان الذي صيغت فيه، وشكل الأنظمة، والمستوى المعرفي، وهي في الوقت ذاته تشكل ثقافة عصرها، بحيث تبدو ذات خصوصية تربطها ببيئتها ومجتمعها، بحيث يمكن دراستها استقراء التاريخ الأصدق لزمنها ومكانها"[١].

أما علاقة الشعر بالأسطورة فهي علاقة تداخل واندماج، فكلاهما ينبع" من تلك الخبرة الجمعية العميقة الغامضة الآتية من أولى الأفكار والتصورات التي راودت ذهن الإنسان البدائي، والتي أنتجت النماذج الأصلية الأولى في تاريخ البشر"[٢] وثمة علاقة أخرى تربط بين الأسطورة والدين؛ ذلك أن كليهما ينتج عن تصور عقدي

(١) سيد القمني، الأسطورة والتراث، ص٢٥، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط٣.
(٢) محمد إبراهيم الحاج صالح: ‹محمود درويش بين الزعتر والصبار›. ص، ٥٤منشورات وزارة الثقافة، دمشق(١٩٩٩م).

وتخيل غيبي، بل إن الأسطورة كما يرى (ايريك فروم) تشرح بلغة رمزية حشدا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية، وما علينا إلا أن نفهم مفرداته لينفتح لنا عالم مليء بالمعارف الثرية""[١].

ويأتي التناص في مقدمة التقنيات الحديثة للربط بين الماضي والحاضر في جدليات العلاقات الإبداعية التراكمية، والتناص- كما ترى جوليا كريستيفا- هو"التفاعل النصي في نص بعينه"[٢] وهو" سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[٣] كما يرى الغذامي.

أما التناص الأسطوري فهو: " استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها"[٤]

والجانب الأسطوري في شعر درويش مشكِّل إبداعي يرتبط بالخلفية الثقافية للشاعر، والرغبة بنقل الحديث من واقعيته إلى فلسفته؛ ذلك أن القضية الفلسطينية تشكل ذاكرة جمعية تاريخية ذات أصول تكوينية متشابكة عبر حضارات عديدة مرت على ضفاف نهر الأردن وشواطئ عكا وصخور بيت المقدس، ومن هنا يمتد البعد الأسطوري إلى مكوناته الأولى عن شاعر اليونان الأول (هوميروس):

"لا صدىً هوميريّ لشيء هنا

فالأساطير تطرق أبوابنا حين نحتاجها.

---

(١) الأسطورة والتراث، ص٣٣.

(٢) شربل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، ص١٢٨ مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧.

(٣) عبدالله الغذامي، ثقافة الأسئلة" مقالات في النقد والنظرية"، ص١١٩، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢.

(٤) أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص١١٧مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠.

لا صدىً هوميريّ لشيء. هنا جنرال

ينقب عن دولة نائمة

تحت أنقاض طروادة القادمة".[١]

وتناول الشخصيات الأسطورية- لدى درويش- يتم بطرق متعددة، منها: أن يتم استدعاء الشخصية وتدار حولها القصيدة، أو أن تكون الشخصية قناعا يتقنع به الشاعر، يتوصل من خلالها لبث أفكاره، وأحيانا يتم استدعاء جانب من جوانب الشخصية ليوظفها في نصه خدمة لفكرة جزئية أو عامة.

ففي نص- له- يستدعي درويش إله الخصب (أدونيس) في الأسطورة الكنعانية القديمة، بيد أن الخطاب في هذه القصيدة سيتجه من الراوي إلى الشخصية ذاتها، أو من درويش إلى قناعه، بدلا من الحديث الذاتي للشخصية (المنولوج):

"نزف الحبيب شقائق النعمان

فاصفرت صخور السفح من وجع المخاض الصعب واحمرت

وسال الماء أحمر

في عروق ربيعنا

أولى أغانينا دم الحب الذي

سفكته آلهة

وآخرها دم سفكته آلهة الحديد"[٢]

وقد تجلت هذه التناصات الأسطورية بشكل ملفت للنظر في الجدارية، ووظفت توظيفا مركزا، خدمة لفكرة البحث عن الخلود والتتويج الإبداعي في مسيرة الشاعر الطويلة من نحو، والكشف عن أعماق العلاقة الجدلية بين الذات ونقيضها في صراع النفس مع الموت، ومن هنا؛ فإن توظيف الأساطير القديمة في "الجدارية" يعبر عن

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص ١٨٤.

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٥٠.

وعي ثقافي لدي درويش؛ ذلك أن كافة الأساطير التي سيتم استحضارها نمت وترعرعت في سياق صراع الإنسان مع الموت، فأسطورة "ادونيس" أو "تموز" أو "جلجامس" أو"انكيدو" كلها ذات علاقة بقضية البعث أو الموت، ولكنها في "الجدارية" ستندغم مع النسق التعبيري، وتشكل وحدة بناء متكاملة، تتحول في بعض الأحيان إلى حكمة كونية خالدة:

" لم يبلغ الحكماء غربتهم

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان"[(١)]

فشقائق النعمان تشير إلى دم (أدونيس) المتخثر عندما جرحه الخنزير البري كما ورد في حكاية الشاعر الرماني "أوفيد".

أما طائر الفينيق فيأتي حضوره منسجما مع فكرة الانبعاث من العدم؛ حيث يقول:

"سأصير يوماً طائراً

وأسل من عدمي

وجودي. كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من الرمــاد"[(٢)]

إن فعل الصيرورة- هنا- يسير باتجاه إعادة بعث الروح من رماد العدم، لأن الذات المحاصرة بفكرة الفناء والتلاشي تبحث عن سبب للخلود، فلا تجده إلا في هذه الأمنية الوهمية، التي لازمت الإنسان في مسيرة حياته الطويلة؛ فجاءت الأسطورة لتشبع غريزته في الخلود.

---

(١) نفسه، ص٤٤٩.

(٢) نفسه، ص٤٤٥.

وإذا كان الموت محورا أساسيا في "الجدارية"؛ فإن حضوره في النصوص المقدسة قديما في الأساطير والأديان يشكل لازمة تجعل إنسان العصر يعود إليها بحثا عن أسرار تلك الأسئلة الشائكة التي لا تستطيع التقنيات الحديثة أن تجيب عنها.

أما التألق الأسطوري في الجدارية فيأتي من خلال استحضار أسطورة الملك السومري "جلجامش" الذي حكم في حدود ٢٦٥٠ق/م، وكان بطلا عظيما وصاحب إنجازات عظيمة" [١]، ولا يخفى على القارئ ما تحمله هذه الأسطورة من دلالات تخدم النص الدرويشي في فكرة البحث عن الخلود، فملحمة (جلجامش) قد عالجت"قضايا إنسانية عامة مثل مشكلة الحياة والموت، وما بعد الموت والخلود. ومثلت تمثيلا بارعا مؤثرا ذلك الصراع الأزلي بين الموت والفناء المقدرين، وبين إرادة الإنسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة الخلود، أي أنها تمثل التراجيديا الإنسانية العامة المتكررة"[٢] ولا بد هنا من الإشارة إلى القيمة الإبداعية في استحضار الشخصيتين معا، شخصية "انكيدو"و" جلجامش"؛ فإذا كان (جلجامش) قد أخفق في تحقيق آماله في الخلود بسبب استئثار الآلهة به، إلا أنه استطاع أن يخلد بآثاره فيبقى ذكره ما بقي الدهر، وهذا ما تريد أن تقوله"الجدارية"، بل هذا ما يريد أن يقوله درويش الباحث عن تتويج خالد لمآثره الإبداعية، يقول درويش، أما (انكيدو) فهو الطيني الفطري الذي روضته الحياة فاستجاب لنظرتها الواقعية ثم قضى نحبه في صراعه مع قوى الشر:

.... كم من الوقت

انقضى منذ اكتشفنا التوأمين: الوقت

والموت الطبيعي المرادف للحياة؟

---

(١) فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، ص ٣٥، مجلة عالم الفكر، مجلد السادس عشر، العدد الأول، " ابريل، مايو، يوليو" ١٩٨٥

(٢) الدراما ومذاهب الأدب، ص ١٩.

ولم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا،

فنحن القادرين على التذكر قادرون

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن... /. "(١)

إنه الغياب المؤلم إذا، والموت الطبيعي المرادف للحياة، انه الصراع الدامي بحثا عن الخلود كما فعل(جلجامش)، فالأسطورة تحكي كيف أن (جلجامش) "سليل الوركاء" جاب العالم كله من أجل الوصول إلى رجل الطوفان (اوتانبشتم) ليعرف منه سر الخلود وينال الحياة الأبدية:

"إنه البطل سليل الوركاء والثور النطاح

انه المقدم في الطليعة

وهو كذلك في الخلف ليحمي إخوانه وأقرانه

إنه المظلة العظمة حامي أتباعه من الرجال

انه موجة الطوفان عاتية تحطم جدران الحجر

وهو الذي فتح مجازات الجبال......

وعبر المحيط إلى حيث مطلع الشمس

لقد جاب جهات العالم الأربع

وهو الذي سعى لينال الحياة الخالدة

وبجهده استطاع الوصول إلى أوتنابشتم القاضي

من ذا الذي يضارعه في الملوكية

ومن غير (جلجامش) من يستطيع أن يقول: أنا الملك؟

ومن غيره سمي (جلجامش) ساعة ولادته؟"(١)

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة / ج١، ص٥١٢.

ويصل (جلجامش) إلى غايته، ويحقق ما تصبو إليه نفسه من أمنيات، عندما يصل إلى غابة الأرز، لتخليد ذكراه بين الأبطال، ويتغلب على الوحش (خمبابا) الذي أرعب الناس، ثم يتغلب على الثور السماوي، ولكن المد البطولي سرعان ما يبدأ بالتراجع؛ لتبدأ نهاية مأسوية، فيموت (انكيدو)، فيحزن عليه (جلجامش) حزنا كبيراً.

وهنا، يستحضر درويش هذا الجانب الذي يمثل ذروة الصراع في الأسطورة، حيث انكسار الإنسان أمام جلال الموت الرهيب، ويتقنع الشاعر بصوت (جلجامش):

"نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام
ملتفاً بحفنة ريشه الطيني. آلهتي
جماد الريح في أرض الخيال. ذراعي
اليمنى عصا خشبية، والقلب مهجور
كبئر جف فيها الماء فاتسع الصدى
الوحشي: أنكيدو! خيالي لم يعد
يكفي لأكمل رحلتي واقعياً. هات
أسلحتي ألمعها بملح الدمع، هات
الدمع، أنكيدو، ليبكي الميت فينا
الحي، ما أنا؟ من ينام الآن
أنكيدو؟؟ أنا أم أنت؟"[٢]

ويتابع بعد أسطر فيقول:

"لابد لي من حل هذا اللغز، أنكيدو، سأحمل عنك
عمرك، ما استطعت وما استطاعت
قوتي وإرادتي أن تحملاك. فمن

(١) انظر الدراما والدرامية، ص٢٣.
(٢) الأعمال الجدية الكاملة، ج١، ص٥١٣.

أنا وحدي؟ هباء كامل التكوين.

من حولي"[١]

ويستمر بعد ذلك فيقول:

"أنكيدو ترفق بي وعد من حيث مت، لعلنا

نجد الجواب، فمن أنا وحدي؟"[٢]

(أنكيدو) يمثل الجانب الطيني في الجدارية، فهو الجسد الذي شكل المرحلة الطبيعية قبل أن يخلد للمعرفة والثقافة، إنه رمز للجزء الجسدي أو الطبيعي في ذات درويش" فهو لا يتردد في التصريح بالندم على التفريط فيه عن طريق تدجينه وقتل قوة الوحش الكامنة فيه"[٣]

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ٥١٥.
(٢) نفسه، ص٥١٦.
(٣) الموت من منظور الذات، ص١١٣

الشخصيات التاريخية

إذا كانت الأسطورة قد حررت الشعر من طاقته المحدودة، وحلقت به في عالم تخيلي بعيد الدلالة؛ فإن الارتداد إلى الماضي البعيد-بوعي من الأديب- يعيد ترتيب الحلقات الإبداعية وفق فلسفة تنأى عن الواقعي المضطرب، وتؤسس لعلاقة تشابكية مع الماضي أكثر رسوخا ووثوقية؛ ذلك أن استدعاء الشخصيات الأدبية في النصوص الحديثة «يجعل النص ذا قيمة توثيقية، يكتسب بحضورها دليلاً محكماً، وبرهاناً مفحماً على كبرياء الأمة التليد، وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري، ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر، أو بمعنى آخر، يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه، إن سلباً أو إيجاباً، وهو في هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى، التي تشكل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمة دون الخوض في جزئيات صغيرة"[١].

والتاريخ مليء بالنماذج التي يحتاجها الشاعر المعاصر في تعميق تجربته احتذاء بتجارب الآخرين، وشحنها بطاقات إشعاعية، ومن أهم تلك التجارب تلك التي تتعلق بكبار الشعراء ف"الموروث الأدبي أثرى المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين؛ ومن الطبيعي أيضاً أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر... فلا غرابة

(١) البياتي، عبد الوهاب، ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، ص ٢٦ـ ٢٧. دار العودة بيروت، ج٢/. ١٩٧٢.

ـ إذن ـ أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً في شعرنا المعاصر؛ وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر، وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة"(١)

والمتابع للنص الدرويشي في رحلته الطويلة منذ "أوراق الزيتون" حتى "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" يجد عالما زاخرا من الأعلام والحوادث التاريخية، التي تشكل سمتا بارزا في هيكلة شعره المعماري، وقد امتزج ذلك كله بثقافة كونية واسعة، وظفت خدمة للنص؛ فقد حضرت الأندلس وحكايات الهنود الحمر والرومان والسومريون والكنعانيون وغيرهم، ليشكل الشاعر من هذه المادة التاريخية صيغة للتعبير غير المباشر عن حكاية الفلسطينيين الخارجين"من الأندلس آو من فردوسهم المفقود.

والجدير بالذكر أن حضور الشخصية التاريخية غالبا ما ينصهر في النسق التعبيري الدرويشي؛ ليصبح جزءا من فكرة يتقنع بها الشاعر، آو يسوقها على لسان شخصياته، دون أن ينحصر النص في الشخصية ذاتها.

ولعل ديوان "أحد عشر كوكبا" (١٩٩٢) يصلح أنموذجا لاستحضار التاريخ وتوظيفه توظيفا يخلق رؤية تفسيرية لحكاية الفلسطينيين من خلال رواية حكايات الآخرين. بطريقة تنأى عن العاطفي المباشر، وتغوص عميقا في أغوار التجربة البشرية، بحثا عن تعانق دلالي رفيع، يكشف عن حقائق الواقع بعيدا عن التزييف الإعلامي المقصود.

وهنا تتجلى صورة العرب الخارجين من الأندلس في قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" من ديوان "أحد عشر كوكباً" على آخر المشهد الأندلسي، وصورة الهنود

---

(١) علي عشري زايد، . استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٨، دار الفكر العربي، مصر، . ١٩٩٧.

الحمر في "خطبة" "الهندي الأحمر" - ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض لتمثل الأرضية الأولى لما أراد الديوان قوله.؛ فقد تجلت صورة أبي عبد الله محمد الثاني عشر "الملقب بأبي عبد الله الصغير" -(١٤٦٠- ١٥٢٧) وهو آخر ملوك الأندلس المسلمين الملقب ب(الغالب بالله). حيث كان ملكاً على غرناطة (من بني نصر من ملوك الطوائف) واستسلم ل(فرديناند وإيزابيلا) في الثاني من يناير ١٤٩٢- في شكله المأساوي المختصر لحكاية الهزيمة:

"وأنا واحد من ملوك النهاية... أقفز عن
فرسي في الشتاء الأخير ، أنا زفرة العربي الأخيرة
لا أطل على الآس فوق سطوح البيوت. ولا
أتطلع حولي ليلا يراني هنا أحد كان يعرفني
كان يعرف أني صقلت رخام الكلام لتعبر امرأتي
بقع الضوء حافية. لا اطل على الليل كي
لا أرى قمرا كان يشعل أسرار غرناطة كلها
جسدا جسدا"(١).

وإذا كان النص قد بدأ من خلال رسم معالم شخصية آخر ملوك الطوائف، الذي يرفض أن يطل من فوق السطوح بعد أن تسربلت به فرس التاريخ، فخر صريعا، فلا قمر لغرناطة بعد اليوم، فإن امتدادات النص ستفتح بوابة المشهد التصوري على التاريخ القديم؛ حيث:

"سترفع قشتالة
تاجها فوق مئذنة الله. أسمع خشخشة للمفاتيح في
باب تاريخنا الذهبي. وداعا لتاريخنا.

---

(١) محمود درويش الأعمال الأولى (ج ٣)، ص٢٧٧ .

هل أنا من سيغلق باب السماء الأخير؟ أنا زفرة العربي الأخيرة

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف.. رصيف الغريبة"[١]

ربما كان هذا خرقا للقناع، وانتقالا للصوت من آخر ملوك الطوائف إلى الأنا الجمعية التي يمثلها ذلك التاريخ المهتز. وربما كان التاريخ يعيد نفسه في حاضر لا يختلف كثيرا عن ذلك الماضي الأليم، والخرق يتجلى بوضوح في لفظ "الرصيف" الأكثر لصوقا بمصطلحات العصر. ويتجلى خرق آخر في دالة الزمن الأتي من بعيد:

"خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتمل

بيننا، هاهنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب

لم تغير حدائق غرناطتي. ذات يوم أمر بأقمارها

وأحك بليمونة رغبتي..... عانقني لأولد ثانية"[٢]

إذاً هي إعادة قراءة تاريخ الأندلسيين الخارجين من الأندلس، ومحاولة ذكية لتشكيل معادلة كونية، ومظلة معرفية لطبيعة الصراع، ذي البعدين: التاريخي والإنساني؛ حيث يلعب الماضي دوره بوصفه مرآة للحاضر، وتضيء صورة "العرب الخارجين من الأندلس" هزيمة الحاضر المدوية، وتختلط الفاجعة بالأمل، بذكرى الفردوس الأندلسي الفلسطيني المفقود:

"الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود"[٣]

---

(١) محمود درويش الأعمال الأولى ، ص٢٧٨.

(٢) نفسه، ص٢٧٩.

(٣) نفسه، ص٢٩١.

وإذا كانت الأندلس تمثل فردوس العرب المفقود، ومجدهم التليد البائد، وتشبه فلسطين في محنتها، فإن استحضارها في المشهد الشعري الحديث يقع في مكانه، ولكن سرعان ما يلتفت الشاعر إلى مشهد آخر ذات دلالات إنسانية كونية في تجربة البشرية مع الظلم والإرهاب؛ مشهد "الهنود الحمر" وهم يقتلعون من أرضهم على يد الغزاة الأوروبيين؛ ولعل هذا الحدث التاريخي الجديد- نسبيا- يعيد تفاصيل الماضي، ويجعل القضية الفلسطينية قضية كونية، علما بأن اللاعب في الأندلس هو نفسه من قام بعملية التطهير العرقي في القارة الجديدة..

ودرويش يكشف عن سر استعارته لهذه الشخصية حين يضع عبارة "الهندي الأحمر" بين مزدوجتين؛ ليحمل هذه العبارة قيمة رمزية، ربما دلت على الهندي الأحمر الفلسطيني الذي يسحق ويشرد بنفس الطريقة على يد الجنس الآري نفسه.

وإذا كان هذا الندب فد تشكل من فاجعة عربية صرفة، فإن"خطبة الهندي الأحمر" تمثل بعدا كونيا في مأساة الفلسطينيين، ينفتح النص معها على جرح نازف ثقيل:

هل قلت موتى؟

لا موت فقط تبديل عوالم

سياتل

زعيم دواميش"(١)

درويش يذهب بعيدا في رسم معالم الجريمة حين ينتقل إلى آثارها التي تعدت كل شيء:

"يا سيّد الخيل! علّم حصانك أن يعتذر

لروح الطّبيعة عمّا صنعت بأشجارنا:

آه! يا أختي الشّجرة

---

(١) محمود درويش الأعمال الأولى، ص٢٩٥.

لقد عذّبوك كما عذّبوني

فلا تطلبي المغفرة

لحطّاب أمّي وأمّك[١].

لكنها العنجهية الغربية، لا تلتفت إلى خلق، ولا تسلم لحقيقة. إنها الجريمة بعينها، منطق الاحتلال الغاصب، الذي لا يرقب في مؤمن إلا ولا ذمة.

"لن يفهم السّيّد الأبيض الكلمات العتيقه

هنا، في النّفوس الطّليقة بين السّماء وبين الشّجر...

فمن حقّ كولومبوس الحرّ أن يجد الهند في أيّ بحر،

ومن حقّه أن يسمّي أشباحنا فلفلاً أو هنودا،

وفي وسعه أن يكسّر بوصلة البحر كي تستقيم

وأخطاء ريح الشّمال، ولكنّه لا يصدّق أنّ البشر

سواسيّةٌ كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة !

وأنّهم يولدون كما تولد الناس في برشلونة، لكنّهم يعبدون

إله الطّبيعة في كلّ شيءٍ... ولا يعبدون الذّهب...

وكولومبوس الحرّ يبحث عن لغةٍ لم يجدها هنا،

وعن ذهبٍ في جماجم أجدادنا الطّيّبين وكان له

ما يريد من الحيّ والميت فينا. إذًا

لماذا يواصل حرب الإبادة، من قبره، للنّهاية ؟[٢]

إن إعادة صياغة التاريخ الفلسطيني الحديث من خلال خطبة الهندي /الفلسطيني تكشف عن حجم الكارثة الاحتلالية، وتمتد بالأفق الدلالي بعيدا، ليطال العمق الاستراتيجي لبشاعة المحتل، ويأتي حضور الطبيعة كدليل قوي على إفساد المحتل

---

(١) نفسه، ص٢٩٩.

(٢) محمود درويش الأعمال الأولى، ص٢٩٩.

وتدميره، ويبدد مقولات التعمير والإصلاح، وأنه حضاري قادر على حفظ الناس وحمايتهم.

ثم إن الزمن له منطقه، فالحاضر المستبد يصبح غدا من مخلفات الأمس، وتستعيد الذاكرة قوتها في إشارة واضحة بحيلولة بقاء الحال على ما هو عليه، فهناك كوة من أمل ولو بعد حين:

"سيمضي زمانٌ طويلٌ ليصبح حاضرنا ماضيًا مثلنا

سنمضي إلى حتفنا، أوّلاً، سندافع عن شجرٍ نرتديه

وعن جرس اللّيل، عن قمرٍ، فوق أكواخنا نشتهيه

وعن طيش غزلاننا سندافع، عن طين فخّارنا سندافع

وعن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرة. عمّا قليل"(١)

ثم ينتقل المشهد المكاني من خلال مفردات الاحتلال المعاصر إلى الراهن، وكأنه امتداد لصورة الماضي:

هنالك موتى ومستوطناتٌ، وموتى وبولدوزراتٌ، وموتى

ومستشفياتٌ، وموتى وشاشات رادار ترصد موتى

يموتون أكثر من مرّةٍ فى الحياة، وترصد موتى

يعيشون بعد الممات، وموتى يربّون وحش الحضارات موتًا"(٢).

وفي سياقات أخرى تتجلى شخصيات كبار الشعراء من أمثال: امرئ القيس، والمتنبي، والمعري وطرفة، وغيرهم؛ ويأتي استحضارها- غالبا- في سياق تناول درويش لسيرته الذاتية؛ فدرويش الباحث عن التتويج الإبداعي، يجد في سيرة العظماء قبسا يسند به ما تصبو إليه نفسه، فقد استثمر درويش في جداريته محور الغربة في حياة امرئ القيس ووظفه- في نصه- بشكل موفق، يقول درويش:

---

(١) نفسه، ص٣٠٧.

(٢) نفسه، ص٣٠٦.

"يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب[١].

هذه الغربة تلتقي مع غربة درويش في البحث عن ذاته، ورسم معالم الخلود في تجربته، ومواجهة المصير المحتوم بعد أن انفض عنه أهله الأقربون من العرب الذين استصرختهم فلسطين.

وفي موضع آخر يعود درويش لاستحضار شخصية امرئ القيس، ولكنه- في هذه المرة-يستحضرها في سياق الرحلة؛ "فرحلة امرئ القيس بكل ما فيها من ألم ومغامرة تلتقي مع رحلة درويش الماضية في فضاء أبيض شفاف هو نقاء النهايات التي يقابلها الشاعر بنوع من التحدي حيناً والاستسلام حيناً آخر، فالغربة والإحساس بدنو النهاية جمع كلا الشاعرين"(٢). يقول:

"كلابنا هدأت

وماعزنا توشح بالضباب على

التلال. وشج سهم طائش وجه

اليقين. تعبت من لغتي تقول ولا

تقول على ظهور الخيل ماذا يصنع

الماضي بأيام امرىء القيس الموزع

بين قافية وقيصر... [٣].

وعند الرجوع إلى ظروف تلك الرحلة؛ فان امرأ القيس حمل عبء الثأر على عاتقه دون إخوته، وأخذ يعد العدة لحرب بني أسد وأظهر رغبة أكيدة في إعادة ملك

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص٤٤٨.
(٢) انظر، التناص (النشأة والمفهوم).
(٣) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص ٥٠٤..

أبيه وأجداده؛ فارتحل طالباً العون مرة من أخواله بني ربيعة، ومرة يستحث أبناء عمومته من اليمن وقبائلها[1]. ولكنهم جميعاً انفضوا عنه بعدما أمدوه، بينما يرى أنه لم يشتف من بني أسد.. ويبدو أن الحظ قلب له ظهر المجن مع القبائل العربية؛ بل لعل مما زاد الأمر وبالاً عليه ما فعله المنذر بن ماء السماء. فقد جهز جيشاً كبيراً يطلب فيه عنق امرئ القيس، فهرب لاجئاً إلى (المعلى) - وكان من جديلة طيء"[2]. فهل أراد درويش أن يلمز بطرف خفي بالخذلان العربي في نصرة الذات الفلسطينية، بعد أن أصابها ما أصابها؟ أم أن هناك دلالة ذات علاقة مباشرة بموضوع الجدارية "الصراع مع الموت"، وهو صراع ذو شقين: صراع داخلي تمثل في صراع الذات الدرويشية مع الموت، وصراع آخر يمثل الصراع على الأرض، ودرويش جزء من هذا الصراع باعتباره جزءا من أمة تواجه مصيرا مؤلما.

,وفي مشهد أخر يطل درويش من علٍ على شخصية ثانية، كان لها حضورها الواضح في تاريخ الشعر العربي، وبصمتها الجلية في الحديث عن فلسفة الحياة والموت؛ فيقول:

"رأيت المعري يطرد نقاده
من قصيدته:
لست أعمى
لأبصر ما تبصرون
فإن البصيرة نور يؤدي
إلى عدم....... أو جنون[3]

---

(١) لأصفهاني: الأغاني ص٩٠، القاهرة- الجزء التاسع، والجزء الثامن عشر- طبعة الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠م.
(٢) نفسه، ص٩٣.
(٣) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص ٤٦٤.

ولعل استحضار شخصية المعري في سياق النقد يشير إلى منطق درويش في التعامل مع متلقيه، وحساسيته المفرطة من أولئك الذي حاصروه في شعره، ولعل عبارة"يطرد" تشير إلى حالة الاستياء والمعاناة من نقاده المغرضين المتربصين به، وتستحضر"البصيرة"؛ لتبحث عن علة الرفض، وتكشف عن مفارقة؛ فإذا كان المعري أعمى؛ فإنه يملك من عمق البصيرة وبعد النظرة ما يجعله فوق نقد المتربصين به.

أما شخصية طرفة بن العبد، فقد جاء حضورها ملازما لفكرة الصراع مع للموت، ومن هو فقد كان لقاؤهما حوارا مع الموت:

"أيها الموت انتظرني خارج الأرض

انتظرني في بلادك ريثما أنهي

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد"[١]

طرفة الفتى القتيل لم ينتظره الموت، ومن هنا؛ فإن استثمار درويش له في نص الجدارية؛ فقد ذكرت الروايات أن المتلمس"قدم وطرفة بن العبد على عمرو بن هند، وكان غلاما معجبا تائها يتخلع في مشيته بين يديه؛ فنظر إليه نظرة كادت تقتلعه من الأرض، وكان عمرو لا يبتسم ولا يضحك... ثم يكمل المتلمس" فقلت لطرفة: إني لأخاف عليك من نظرته إليك هذه مع ما قلت "ثم إن عمرا ليكتب لهما كتابا إلى المكعبر عامله في البحرين، وفي الطريق إذا بهما بغلام من الحيرة، يعرف القراءة، فيعرضان عليه الكتب، ويفض المتلمس كتابه، ويدفعه للغلام، فإذا به: إذا حاءك كتابي هذا مع المتلمس فاقطع يديه ورجليه، وادفنه حيا. فما كان من المتلمس إلا أن

(١) نفسه، ص٤٨١..

ألقى صحيفته في النهر ، وطالب صاحبه أن يفعل مثل ما فعل، لكن طرفة أبى وأصر على متابعة سيره، حتى إذا ما أتى المكعبر قطع يديه ورجليه، ودفنه حيا"[١]

أما لبيد بن ربيعة فبعد أن: يبلغ اليأس واليقين مداه في مقطع آخر من الجدارية ويتدثر الشاعر بعباءة الحكيم يستحضر قول لبيد:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل"[٢]

"باطلٌ باطلُ الأباطيل.... باطلْ

كل شيء على البسيطة زائــلْ[٣]

(١) ديوان طرفة بن العبد، ص٧ دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٣.
(٢) شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق د. احسان عباس، ص ٢٥٦، سلسلة التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢.
(٣) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص٥١٧.

شخصيات القناع

القناع تقنية حديثة عبرت إلى القصيدة الحديثة عبر تأثر المحدثين بنماذج الشعر العالمي، وخصوصا ما له علاقة بالجانب الدرامي فيه. "فقد بدأ الالتفات إلى تقنية القناع مع ظهور الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث لدى خليل حاوي، وأدونيس، والسياب، ويوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا"(١) وقد كان لفكرة المعادل الموضوعي أثرها الواضح في هذه التقنية؛ حيث لجأ الشاعر العربي" بتأثير من ذلك إلى موضعة عواطفه (أي جعلها موضوعية) وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تميز بين أنا الشاعر والأنا الفنية"(٢)، ومن هنا؛ فإن قصيدة "القناع" تعد ميلادا جديدا لتناقح ثنائي بين الثقافتين العربية والأوروبية، تناقحا يتمثل بجيل رواد الحداثة من جهة والمصادر الانجلو-سكسونية من جهة أخرى.

والعرب لم تعرف القناع كتقنية، إلا أنها عرفته ضمن فن التمثيل؛ "حيث كان الممثل الهزلي (السمّاجة) الذي يقوم بمحاكاة حركات الناس وتقليد أصواتهم، يلبس قناعاً(٣). وورد في الموسوعة البريطانية أن القناع Mask يرتبط بمصطلح (الشخصية الدرامية). وأن الأصل اللاتيني للمصطلح هو Persona الذي كان يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله.

---

(١) نظر: خلدون الشمعة، تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب، ص ٧٣، فصول المجلد السادس عشر، عدد١، صيف عام ١٩٩٧.

(٢) نفسه، ص٧٤.

(٣) محمد حسين الأعرجي . فن التمثيل عند العرب . ص٥٤، وزارة الثقافة . سلسلة (الموسوعة الصغيرة) بغداد ١٩٨٧

أما في الاصطلاح النقدي الحديث، فإن القناع هو ما" "يتخذه الشاعر المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدةُ صوتَها، وتقدمها تقديماً متميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على (قصيدة القناع) وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية. ولكننا ندرك، شيئاً فشيئاً، أن الشخصية ـ في القصيدة ـ ليست سوى (قناع) ينطق الشاعرُ من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"[١]

والقناع تقنية فنية ليست مقصودة بذاتها، ولكنها توظف لتؤدي دورا تتطلبه القصيدة، وإن كان يمثل"حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق خلال النص بدلا منه"[٢]

ولعل شخصية المتنبي من أكثر الشخصيات التي تقنع بها شعراء الحداثة، ومنهم درويش، والسر في ذلك- كما اعتقد- يكمن في مدى استجابة هذه الشخصية للتجربة الدرويشية، وذلك عبر محاولة تصوير الذات من خلال مرآة الآخر، ويبدو لي أن الطموح الدرويشي توقف كثيرا أمام قامة المتنبي، فحاكاها بقيمها الإبداعية والنفسية، مع العلم أن توظيف درويش لأحداث الماضي ورموزه في دواوينه الأولى حتى ديوان"أعراس" الصادر سنة ١٩٧٧، ظل توظيفًا إشارياًّ ضمن "الإلماعة". والالماعة"عبارة عن إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة، أو أسطورة،

---

(١) جابر عصفور ـ أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي ـ ص١٢٣، فصول ـ مجلد١ ع٤ عام ١٩٨١.

(٢) الدكتور سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص١٠، جامعة مؤتة، ١٩٩٥

أو عمل أدبي بهدف استدراج مشاركة القارئ، واستدعائها، باعتبارها تجربة تتكئ على معرفة مشتركة والمتلقي"(١)، ولعل النماذج التي تناولتها في الصفحات السابقة تصلح لذلك، من نحو توظيف طرفة ولبيد وامرئ القيس في مقاطع محددة من قصائد الشاعر..

ولكن تحولا ملحوظًا في استخدام الشاعر لتقنية القناع بكثافة برز بشكل واضح في دواوينه الأخيرة بعد حصار بيروت، فيبدأ الشاعر باستخدام قناع المتنبي في قصيدته "رحلة المتنبي إلى مصر" ضمن ديوانه "حصار لمدائح البحر" الصادر سنة ١٩٨٤ م. ويستخدم قناع أوديب في قصيدته "أوديب" ضمن ديوانه "هي أغنية... هي أغنية" الصادر سنة ١٩٨٦ويستخدم قناع يوسف -عليه السلام- في قصيدته "أنا يوسف يا أبي" ضمن ديوانه" ورد أقل" الصادر سنة ١٩٨٦، ثم يستخدم قناع أبي عبد الله الصغير في قصيدته "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" ضمن ديوانه "أحد عشر كوكبا" الصادر سنة(١٩٩٢) (٢).

وسيقف البحث على هذه الشخصية من خلال قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر"، وسيجعلها مثالا لشخصية القناع، وهي إحدى قصائد مجموعة درويش "حصار لمدائح البحر"، وقد كُتبت هذهِ المجموعة- أو معظمُها- في ظل الأحداث الدامية التي عايشها درويش نفسه في حصار بيروت الشهير، وخروج المقاومة إلى "التيه"، ولا علاقة لهذه القصيدة بالفترة التي قضاها درويش في مصر، في أواخر الستينات، وعمل فيها ثم خرج سريعا بعد أقل من عامين إلا أن التجربة السابقة لم تكن- في رأيي- سببا كافيا لهذه المحاكاة، إضافة إلى أن استحضار تاريخ صدور الديوان يشير إلى رحلة درويش خارج بيروت لا إلى مصر.

---

(١) خلدون الشمعة، تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب، ص ٧٤.

(٢) الدكتور ناصر يعقوب*""قصيدة القناع: قراءة في قصيدة"رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، س٢٥٣، مجلة جامعة دمشق- المجلد ٢٤- العدد الثالث+الرابع ٢٠٠٨

ولعل أولى مبررات هذا الاستحضار التاريخي لهذه الشخصية تقع في ذلك الجانب التشابهي بين تجربة المتنبي في مصر، وتجربة درويش وشعبه بعد الطرد من لبنان؛ حيث الخروج المزدوج تاريخيا وجغرافيا إلى حالة من الغربة والضياع بعد انفضاض الأهل عنهما؛ فقد" تركَ المتنبي حلب مُرغماً، رغم عشقِهِ لها ولأميرها، ودرويش يُرغم على الاقتداء بخطوات جدّه، رغم حبّه لبيروت، لكن متنبي القصيدة يخضع لكثيرٍ من الانزياح والتحول؛ لقد أخذ درويش هذه الخامه، مُدركاً خصوصيتها، وإمكاناتِها الطبيعيّة، ولكنهُ اشتغلَ عليها كنحاتٍ ماهر"(١)

وعلى الرغم من أن عنوان القصيدة جاء واضحا ومباشرا؛ إلا أن نصها حلق بعيدا في عوالم فلسفية وتجليات رمزية صرفته عن سذاجة الدلالة الأولية التي يفترضها العنوان من خلال تركيبته الرباعية، حيث تنفتح القصيدة على حكمة فلسفية، وتكثيف دلالي قائم على الإيجاز، والمزاوجة بين أسلوبي الحصر والتوكيد:

"للنيل عاداتٌ

وإنيّ راحلُ"(٢)

ولا يقع التكثيف الدلالي من خلال الإيجاز اللفظي فقط، ولكن التكرار الملازم لهذه العبارة حتى نهاية القصيدة سيعطيها قيمة إضافية في ربط جزيئيات النص وتحويره تحويرا رمزيا.. "وستمدُّ هذهِ اللازمة "القصيدة بالنفس الملحمي! فهي تفصلُ بين الأجزاء وتصل بينها في الوقت نفسه، بمعنى أنها تفصل لإفادة انتهاء مسروديّة ذات معنى جزئي وتصل بين المسروديّات كلها صوتيّاً لإكساب النص بناءه المعماري العام"(٣)

---

(١) ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص٤٧، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، ١٩٩٩..

(٢) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ص٣٧، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦.

(٣) أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص٨٤

لكن التقنية الدرامية الأكثر تأثيرا في جماليات النص تعود إلى القناع، واستخدام المنولوج الدرامي؛ حيث يتم" إنجاز هذا الحديث بضمير المتكلم، وبذلك تسيطر هذه الشخصية المتحدثة على قصيدة القناع، وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا- معها- أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئًا فشيئًا أن القصيدة ليست سوى "قناع"، ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر وصوت (الشاعر الضمني تجاوبًا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"[١]

أما جمالية القيمة الرمزية، فتنبع من الشخصية التاريخية رمز التجربة المحورية، وبحضور متعلقاتها وظروفها التاريخية، التي تأخذ في بعض مقاطع النص البعد الرمزي. وأما الموضوعية، فتكمن في الجدلية القائمة بين الحضور والغياب، في علاقة صوت الشاعر بصوت الشخصية التاريخية، دون أن يلغي أحدهما الآخر، وهذا يضفي على القصيدة صبغة الموضوعية. [٢]

بعد هذا الإدهاش في عبارة الافتتاح تبدأ رحلة السرد من خلال تقنية الارتجاع الزمني، ليلتقي درويش مع المتنبي مستعيرا صوته الحكائي، لتبدأ مناجاة الذات عبر تيار الوعي، أو المونولوج الداخلي:

"أمشي سريعاً في بلادٍ تسرق الأسماءَ منّي

قدْ جئتُ من حلبٍ وإني لا أعودُ إلى العراقِ

سقط الشمالُ فلا أُلاقي

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي.. ومصرَ" [٣]

إذا هي رحلة المسير من حلب، وبداية التشكيل الدرامي للتناص التاريخي بين رحلتين:

---

(١) جابر عصفور. أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي. ص ١٢٣

(٢) قصيدة القناع: قراءة في قصيدة"رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، س٢٥٧.

(٣) حصار لمدائح البحر، ص٣٧

"كم اندفعتُ إلى الصهيل

فلم أجد فرساً وفُرساناً

وأسلمني الرحيلُ إلى الرحيل

ولا أرى بلداً هُناك

ولا أرى أحداً هناك

الأرضُ أصغرُ من مرور الرمح في خصرٍ نحيلْ

والأرض أكبرُ من خيام الأنبياءْ

ولا أرى بلداً ورائي

لا أرى أحداً أمامي" (١)

هذا هو المتنبي الخارج من حلب باتجاه مصر؛ فأين هو درويش الخارج من بيروت؟ المقطع السابق يصدق عليهما ويختصر المسافة ويدمج التاريخ في زمن كتابي مكثف؛ فكلاهما خرج من الشام (بيروت/حلب) متجهين إلى الجنوب (تونس / مصر)، والمنافذ التي سدت في وجه المتنبي الذي لم يستطع الرجوع إلى الوطن / العراق؛ لأنه هجا البويهيين، ليست بعيدة عن المنافذ التي سدت في وجه درويش الفلسطيني. وكلاهما كذلك مشرد دائم الترحال، لا يستقر على حالٍ من القلق، ويعاني وضع سياسيا اجتماعيا مشابها لوضع الآخر إلى حدٍ كبير(٢):

"وطني قصيدتي الجديدةْ

أمشي إلى نفسي، فتطردني من الفسطاط

كم ألج المرايا

كم أكسِّرُها

---

(١) نفسه، ص٣٨.

(٢) قصيدة القناع: قراءة في قصيدة"رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، س٢٦٠..

فتكسرني" (١)

هذه الغربة المصيرية، والقلق الوجداني المهيب، يولد فلسفة كونية تتجاوز الحالي، وتتعانق مع آفاق أكثر بعدا وإثارة، ومن هنا ستنداح الدلالة عبر مساحات واسعة تفضي إلى بنية درامية تتفاعل مع السرد في حوار داخلي، توجهه جملة من القيم الرمزية والفلسفية والعجائبية، ؛ تصبح الدول معها كالهدايا وسبايا الحروب تفترس السبايا وإذا كان الشاعر يرى الضفاف فلا دليل بذلك على وجود النهر، تلك هي العدمية أو الضبابية أو نهاية الصدمة في ظل المفارقة **!**

"أرى فيما أرى دولاً توزّعُ كالهدايا

وأرى السبايا في حروبِ السبي تفترسُ السبايا

وأرى انعطاف الانعطاف

أرى الضفاف

ولا أرى نهراً.. فأجري

وطني قصيدتي الجديدةْ

كيف أدري

أن صدري ليس قبري" (٢)

وهنا يدرك المتنبي الجديد" درويش" أنه جاء على غير ميعاد، ووقع في شباك القدر، فلات حين مناص:

"لا الحبُّ ناداني

ولا الصفصاف أغراني بهذا النيلِ كي أغفو

ولا جسدٌ من الأبنوسِ

مَزّقني شظايا" (١)

---

(١) حصار لمدائح البحر، ص٣٨.
(٢) نفسه، ص٣٩.

إذا بيروت النازفة هي مصر درويش الجديدة؛ مصر أخرى غير التي يعرِفُها ويُحبُّها؛ إنّها مصرُ كافور، مصر التي أُخرجتْ من حربِهِ:

"والنهرُ لا يمشي إليَّ فلا أراه

والحقلُ لا ينضو الفراش على يديَّ فلا أراه

لا مصرَ في مصر التي أمشي إلى أسرارها

فأرى الفراغ، وكلّما صافحتُها

شقّتْ يدينا بابلُ

في مصر كافور وفيَّ زلازلُ" (٢)

ولا بد أن يعلو صوت النحيب، ويتمطى صلب الأسى ليصل السرد ذروة التشويق؛ فيزفر الشاعر زفرته:

"حجرٌ أنا

يا مصرُ هل يصلُ اعتذاري

عندما تتكدّسين على الزمان الصعب أصعبَ منهُ؟

خطوي فكرتي ودمي غُباري"(٣)

انه اعتذار غريب، اعتذار بعد انتكاسة في زمن عصيب، !

"هل تتركينَ النهرَ مفتوحاً لمن يأتي

ويهبطُ من مراكبه إلى فخذينِ من عاجٍ وعرشٍ"(٤)

ولكن أهي سوداوية مطبقة، أم أن كوة من أمل تفتح نافذتها أمام مستقبل مشرق؟ فالأعداء لن ينزلوا مصرَ، ولن يصعدوا الأهرام. ولعل الحضور التاريخي في هذا المشهد من خلال عظمة تاريخ مصر هو الذي أبقى رشفة الأمل هذه لدى الشاعر:

---

(١) نفسه، ص٤٠.
(٢) حصار لمدائح البحر، ص٤١.
(٣) نفسه، ص٤١.
(٤) نفسه، ص٤١.

: "أعرفُ أنني أمتصُ فيكِ الغزو

أعرفُ أنني سأمرُّ في لمح الوطن

وأذوبُ في الغزواتِ والغزواتِ

لكن كلما حاولتُ أن أبكي بعينيكِ

التفتِ إلى عَدوّي

فالتصقتُ بما تبقّى منكِ أو منّي.

وأدركني الزمنْ"(١)

ولعل الالتفات إلى العدو طارئ، هو انزياح في شخصية المتنبي ومحاولة لتطويعها كي تناسب فكرة درويش، وإلا فمن أين جاء بهذا العدو؟ وهل اثبت التاريخ حديثا للمتنبي عن أعداء طارئين يحيقون بمصر، ثم انظر إلى هذا الإسقاط الزمني من خلال حديث درويش عن الفلاح المصري الحديث نسبيا:

"تمضينَ حافيةً لجمعِ القطنِ في هذا الصعيدْ

وتسكتينَ لكي يضيعَ الفرقُ بين الطينِ والفلاحِ

في الريف البعيد

وتجفُ في دمكِ البلابلُ والذُرهْ

ويطولُ فيكِ الزائل"(٢)

وقبل أن تسكن عواصف العتاب عنده يرتد في عاطفة جياشة إلى عالمه الفلسفي، عالم الحكمة:

"بلادٌ كلّما عانقتُها فَرّتْ من الأضلاع

لكن كلّما حاولتُ أن أنجو من النسيانِ فيها

طاردتْ روحي

---

(١) نفسه، ص٤٢.

٢- نفسه، ص٤٢

فصارتْ كل أرض الشام منفى"[١]

وتشتد البنية الدرامية تلاحما عندما تجتمع الذاتان المتعانقتان: ذات الشاعر مع قناعه، فيودع درويش صاحبه، وينسلخ عنه، ويوجه الخطاب لصاحبه، ليصل إلى حكمة بيت المتنبي الرشيد في الحديث عن الصراع الطبقي:

"و.... وإلى اللقاء إذا استطعتُ

وكلّ من يلقاكِ يخطفُهُ الوداعُ

والقرمطيُّ أنا، ولكنَ الرفاقَ هناكَ في حلبٍ أضاعوني وضاعوا

والرومُ حول الضادِ ينتشرون

والفقراءُ تحت العناد ينتحبون

والأضدادُ يجمعهم شراعٌ واحدٌ"[٢]

"وسكونَ مِصر يشقّني:

هذا هو العبدُ الأميرُ

وهذهِ الناسُ الجياعُ"[٣]

ثم ينغلق النص بأسئلة يشهرها الشاعر:

" الآن أُشْهِرُ كُلَّ أَسئلتي

وأسالُ: كيف أسألُ؟

والصراعُ هو الصراعُ

والروم ينتشرون حول الضاد

لا سيفٌ يطاردهم هناك ولا ذراعُ

كُلَ الرماح تُصِيبُني

وتُعيدُ أسمائي إليّ

وتعيدني منكم إليّ

وأنا القتيل القاتلُ؟[٤]

١- نفسه، ص٤٣

٢- نفسه، ص٤٥

٣- نفسه، ص٤٦

(٤) نفسه، ص٤٧.

الشخصيات الدينية

تأتي علاقة الشعر بالدين من خلال ذلك التعانق التاريخي بينهما، فالأمر مرتبط بالنشأة الأولى سواء لدى اليونانيين- في الملاحم التي تغص بالآلهة وأشباه الآلهة- أو عند العرب الجاهليين الذين قرن الإبداع الشعري عندهم بفكرة الإلهام القائمة على الوحي الشيطاني، بل" إن القصيدة التي أبدعت قبل ظهور الإسلام توصف بأنها جاهلية. ووصفها بالجاهلية راجع إلى ذلك الموقف العقدي الذي تتبناه، سواء في بنيتها السطحية أو بنيتها العميقة. إن الموقف العقدي لهذه القصيدة نابع من التصورات العقدية الفكرية والوجودية التي سادت في تلك الفترة، نابع من موقف الإنسان الجاهلي من الحياة ورؤيته للكون والوجود"(١).

ومع أن العلاقة بين الفن والدين حساسة جدا، ودقيقة إلى الحد الذي يجعل سؤال استحضار النص الديني في الشعر أو غيره، والتناص معه من الجدليات المقلقة، التي لم تهدا عواصفها، ولم تقنن مبادئها، فما زالت أعمال محفوظ ودرويش وادونيس وغيرهم تثير جدلا واسعا في الأوساط الثقافية؛ وذلك بسبب اتكاءها بشكل مباشر وصريح على نصوص دينية ذات قداسة عظيمة، مع أن استلهام النص الديني ليس واحدا عند مستخدميه؛ فمنهم المقتبس الذي يجد في النص سندا عقديا، ومنهم المشكك المحرف المنطلق من فكره الإلحادي، هادما- به- شرف العقيدة، بانيا (صرح) الجحود، ومنهم الساخر المناقض الذي يلوي عنق النص ويحوره، ويتعامل معه كما يتعامل مع أي نص آخر خالعا عنه قداسته.

---

(١) سراته البشير، العقيدة وماهية القصيدة العربي، دنيا الرأي، [٢٠٠٩/٥/٥، رابط المقال: http: //pulpit. alwatanvoice. com/content/print/164096. html

وأحيانا يأتي الاستخدام الديني مطية لتمرير الأفكار السياسية في معارك المثاقفة، ؛ لأن الشاعر يريد أن يحشد لنصه كل أدوات التأييد، ويحمله بطاقات إشعاعية لا يردها وعي المتلقي، ويبدو لي أن تنامي المد الإسلامي، وبروز خطابه الفكري كطرف نقيض للصوت العلماني قد اكره بعض الشعراء على ركوب موجة الديني في محاولة لشحن طاقاتهم الفكرية بما يلزم في فن الحوار أو المجابهة. وأحيانا يعبر الموروث الديني ساحة الاستعمال الأدبي من خلال سؤال العلاقة؛ أي العلاقة مع الموروث وهي" إحدى أسئلة النهضة والتقدم التي تضع الموروث على مِحكّ النقاش ما بين نظرة تطرح تجاوزه والمضيّ قدمًا، وأخرى ترى فيه الأكمل والمثل والهّوية الحضارية، ونظرات أخرى توفيقية تميل إلى الاعتداد الواضح بجوانب هذا التراث: العقلية والعلمية والسياسية التي تفتح أمام الدارسين أبواب البحث في أشكال الوعي بهذا التراث"(١)

ويبدو لي أن الأثر الديني في شعر درويش ينبع من رغبة درويش في الوصول بالنص الشعري إلى أقصى طاقاته الدلالية، من خلال ذلك المخزون الثقافي الذي يتحرك به درويش بوعي، دون أن يقع تحت تأثيره العقدي؛ وهنا تجدر الإشارة إلى أن درويش تعامل مع النص الديني كموروث إنساني أدبي، لا باعتباره كلاما مقدسا نزل تشريعا وتعبيدا للبشر، وقد اعترف درويش نفسه بهذا حين سئل:

"ما دمنا نتكلم عن الدين نلاحظ أن في شعرك أثراً توراتياً ولا سيما من"نشيد الأناشيد؟ فأجاب:

"في البداية، درست في الأرض المحتلة، وكانت بعض أسفار التوراة مقررة في البرنامج باللغة العبرية، ودرستها حينذاك. لكنني لا انظر إلى التوراة نظرة دينية، أقرأها كعمل أدبي وليس دينياً ولا تاريخياً. حتى المؤرخون اليهود الجادون لا يقبلون

---

(١) رفقة دودين: ‹توظيف التراث في الرواية الأردنية المعاصرة›ص٣٦١. وزارة الثقافة، عمان(١٩٩٧م).

أن تكون التوراة مرجعاً تاريخياً. أو لأقل أنني انظر إلى الجانب الأدبي في التوراة. وهناك ثلاثة أسفار مملوءة بالشعر، وتعبر عن خبرة إنسانية عالية

وهي: سفر أيوب، سفر الجامعة الذي يطرح سؤال الموت، ونشيد الأناشيد. بعض المزامير، فهي أقل أدبية من الأسفار التي ذكرتها. إذاً التوراة هي كتاب أدبي بالنسبة إليّ، وفيها فصول أدبية راقية وشعرية عالية. ولا شك في أن التوراة أحد مصادري الأدبية. "[١]

ويأتي حضور الشخصيات الدينية في شعر درويش كدوال رمزية، يعاد تشكيلها خدمة للنص الدرويشي المنتج، والتحرك من خلالها ضمن تقنيات الالماع، أو القناع، أو التناص معها. وقد شملت هذه الرموز الأديان الثلاث: الإسلام، واليهودية، والمسيحية، بل تجاوزتها أحيانا إلى الموروث الوثني.

ودرويش لم يعتمد رواية واحدة، بل ربما اتكأ على روايتين مختلفتين في الشخصية الواحدة؛ فيأخذ مثلا قبسا من القران، ثم يعود إلى التوراة أو الإنجيل ليكمل الحكاية من منظورها الآخر، وأحيانا يتجاوز النص الديني ويحوره بما يخدم فكرته.

وتأتي شخصية يوسف -عليه السلام- لتشكل دالا رمزيا بعلاقة الفلسطينيين بمن حولهم، بينما تتحول شخصية أيوب -عليه السلام- إلى بؤرة لتشكيل دال الصبر والتضحية في التجربة الفلسطينية، أما آدم -عليه السلام- فهو وذريته أصحاب الخطيئة والهبوط السفلي نحو الكدح والشقاء، بينما حضرت صورة المسيح -عليه السلام- كرمز للتضحية والمعاناة، ولا أجد لشخصية المصطفى- صلى الله عليه وسلم- بروزا واضحا في شعره، إلا من خلال حالات قليلة وباهتة من نحو استدعائه- عليه الصلاة والسلام كنبي العرب ليخلصه من ظلم اليهود، ومن النساء تبدو شخصية هاجر شخصية رمزية تشير إلى حالة التشريد والتهجير.

---

(١) من حوار أجرته: صالحة رحوتي، تحت عنوان" درويش.. ذلك القديس الذي أريد له أن يكون"، ص٤، مجلة: الكلمة، سبتمبر ٢٠٠٨ عدد ٢١.

وعند تناول هذه الشخصيات في شيء من التفصيل يجد الباحث درويشا يستدعي شخصية أيوب -عليه السلام- معتمدا على النص التوراتي، موظفا له توظيفا رمزيا، متكئا على قصة البلاء التي مسته، ثم ما كان من أيوب من صبر على ذاك البلاء، فلم يشك شيئا مما حل به:

"يوم كان الإله يجلد عبده..... قلت يا ناس ! نكفر؟ فروى لي أبي... وطأطأ زنده

في حوار مع العذاب

كان أيوب يشكر

خالق الدود والسحاب"[١]

واضح جدا أن الحضور الديني في هذه القصيدة لم ينطلق من انتماء عقدي، بل انطلق بوعي درويشي مسبق لآلية استلهام هذه الظاهرة باعتبارها رمزا دلاليا لا غير، فإذا كان أيوب الأول يمثل رمزا للصبر على الشدائد والآلام؛ فإن أيوب الثاني "الفلسطيني" هو أيوب الرفض والانتقام، إنه أيوب بلا اسم لأنه- في رأي درويش- فقد أرضه فلم تعد أرضه التي ربته باليدين؛ لذا سيصيح أيوب الفلسطيني -متقمصا شخصية أيوب الأول- "لا تجعلوني عبرة مرتين":

" أيوب صاح اليوم ملء السماء: لا تجعلوني عبرة مرتين!"[٢]

أما شخصية آدم-عليه السلام- فقد استحضرها درويش بطريقة خلط فيها بين الرواية القرآنية والرواية التوراتية، ثم أعاد تشكيلها ليخرجها وفق رؤيته الخاصة "إذ رأى درويش في هذا الرمز انتصار الإنسان على كل المخلوقات لما يمتلكه من قوة خارقة لا تستطيع باقي المخلوقات امتلاكها" [٣].

(١) ديوان محمود درويش، ص ١٤٥.
(٢) ديوان محمود درويش، ص٣٥٧.
(٣) عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص٥٣، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦

وعند التأمل في النص الدرويشي؛ فإن عقد مقارنة بين خروج درويش من بيروت وخروج آدم- عليه السلام- من الجنة فيه تحد واضح لمعيار الصدق الفني في التصوير الأدبي؛ ذلك أن عاطفة درويش المفعمة باليأس لن تتساوق مع عاطفة آدم المفعمة بالخشية والتقوى والحسرة، التي غمرت آدم- عليه السلام- بعد تلقيه إشارة الخروج من الجنة؛ إثر الخطيئة التي عبر عن أثرها القرآن بقوله: ﴿فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمۡ أَنۡهَكُمَا عَن تِلۡكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لَكُمَا عَدُوّٞ مُّبِينٞ ٢٢﴾ [الأعراف: ٢٢].

فهل كان خروج درويش من بيروت كخروج آدم من الجنة؟!يقول درويش:

"لستَ آدمَ كي أقول خرجتَ من بيروت منتصراً على الدنيا

ومنهزماً أمام الله.

أنت المسألة

الأرضُ إعلانٌ على جدران هذا الكون

حَبَّةُ سُمْسُمٍ ، قتلاكَ

والباقي سدى

فاعطِ المدى

اسم العيونِ المهملة

لك أن تكون- ولا تكونْ

لك أن تُكَوِّنْ

أو لا تُكَوِّنْ"[١]

---

(١) حصار لمدائح البحر، ص١٧٢.

ثم إن اعتمار الأرض وتشكيل الجنس البشري كان قد ارتبط في النص القرآني بأمل العودة إلى الله وعبادته" وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ"[١] ولكنه عند درويش بديلا عن الآخرة، وتحقيقا لفلسفة الخلود التي بحث عنها آدم في الجنة فلم يجدها، فسعى لها في الأرض، وحققها من خلال امتداد الجنس البشري عن طريق الشهوة الجنسية التي هي في أساسها بحث عن الخلود:

"ورأوا من الصورّ القديمة فتنةً أو محنةً تكفي لوصف الآخرة

هل كانت الصحراء تكفي للضياع الآدميّ؟ وصبّ آدم في رحم زوجته، على مرأى من الثُقّاح، شهدَ الشهوةِ الأولى. وقاومَ

موتهُ. يحيا يعبد ربّهُ العالي، ويعبدُ ربّهُ العالي ليحيا. "[٢]

درويش يحاول تقديم آدم- عليه السلام- باعتباره رمزا للقوة والانتصار والمقاومة، وأن وجوده على الأرض محاولة أخرى للخلود بعد أن واجه عملية النفي في السماء على حد تصور درويش:

"هل تريد الرجوع إلى ليل منفاك
في شعر حورية؟ أم تريد الرجوع
إلى تين بيتك. لا عسل جارح للغريب
هنا أو هناك. فما الساعة الآن؟
ما اسم المكان الذي نحن فيه؟ وما
الفرق بين سمائي وأرضك. قل لي
ما قال آدم في سره. هل تحرر
حين تذكر. قل أي شيء يغير لون
السماء الرمادي. قل لي بعض الكلام

---

(١) الذاريات، آية ٥٦.
(٢) الأعمال الأولى (٣)، ص٢٢٧.

البسيط، الكلام الذي تشتهي امرأة

أن يقال لها بين حين وآخر. "[١]

أما دال الخطيئة، فإن درويش سيحاول نقله ليصبح مفردة درويشية تتخذ وسيلة لصقل التجربة، وتجاوز المرحلة، فهي خطيئة خالية من الندم والحسرة، خطيئة لا تتفق والتصور الديني لفعل التوبة:

"أنا ادم الثاني، تعلمت القراءة

والكتابة من دروس خطيئتي

وغدي سيبدأ من هنا، والآن

إن شئت أن أنسى، ، تذكرتُ

انتقيتُ بدايةٌ.. وولدتُ كيف أردتُ

لا بطلاً ولا قربان

تتشعب الذكرى وتلعبُ ها هنا

زيتونتان عتيقتان على شمال الشرق

في الأولى وجدت بذور أغنيتي

وفي الأخرى وجدت رسالةً

من قائد الرومان

يا إخوة الزيتون

أطلب منكم الغفران

اطلب منكم الغفران"[٢]

أما يوسف -عليه السلام- فقد وظفه درويش غير مرة، وتقنع به في قصيدة كاملة هي قصيدة" أنا يوسف يا أبي" من ديوان"ورد اقل"؛ حيث جاء حضوره رمزا على

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة /ج٢، ص٨٢

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص٥٩.

الوحدة والضعف، وعند الرجوع إلى تلك القصيدة فإن العبارة الشعرية في قصيدة" أنا يوسف يا أبي"ستفتح أبوابها على نداء مفعم بالشكوى وموجه للأب دون الأخوة، ويتخذ المدلول شكلين متفاوتين تفرضهما العبارة الرمزية؛ من خلال أفق التوقع لتحديد ماهية المسكوت عنه؛ مما يثير أسئلة عاصفة في ذهن المتلقي، فدرويش يتوارى خلف الشخصية ليقول كل ما يريد، ويؤسس شكلا آخر من أشكال الحضور، يتسم بكثير من الغموض والخفاء:

أَنَا يُوسُفٌ يَا أَبِي

يَا أَبي، إخْوَتي لا يُحبُّونَنِي،

لاَ يُريدُونَني بَيْنَهُم يَا أَبِي

يَعتدُونَ عَلَيَّ وَيرْمُونَني بِالحَصَى والكَلامِ

يُرِيدُونني أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ يَمدَحُوني

وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِك دُوني

وَهُمْ طرَدُونِي من الحَقْلِ

هُمْ سَمَّمُوا عِنَبي يَا أَبي

وهُمْ حَطَّمُوا لُعبي يا أَبِي(١)

ولم يأت الغموض من طبيعة اللغة فاللغة سهلة واضحة كما ترى، غير أن القناع الذي تقنع به درويش فتح النص على دلالات متعددة؛ فالكتابة لم تعد نقلا للنص أو تحويرا له، بل صياغة تاريخية لبيان سياسي من يوسف الفلسطيني إلى النظام العربي"الأب" حول العلاقة مع الأخوة "الأعداء" هم أشقاء اليوم المتخاذلين، وليس هذا فقط ما تريد أن تقوله القصيدة

---

(١) الأعمال الأولى (٣)، ص١٥٩.

لقد شكل يوسف- عليه السلام- في نفس درويش رمزا للضعف يصلح مادة لقصيدة تراجيدية، والشخصية الضحية شخصية بارزة الحضور في شعر درويش، فدرويش تبنى فكرة البطل المهزوم، وشخصية يوسف- عليه السلام- من أبرز الشخصيات التي تصلح للعب هذا الدور لما تحمله قيمة رمزية مليئة بمشاعر الحزن والأسى والوحدة والضعف والتوجس، وما يحيط بها من قيم رمزية أخرى؛ كالمكر والخيانة والظلم والشقاء والغربة:

حينَ مَرَّ النَّسيمُ ولاعَبَ شَعْرِي

غَارُوا وثارُوا عليَّ وثاروا عَلَيْكَ،

فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبي؟

الفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَيَّ كَتَفيَّ،

ومَالَتْ عَليَّ السَّنَابلُ،

وَالطَّيْرُ حطَّتْ على راحتيَّ

فَمَاذا فعَلْتُ أَنا يَا أَبِي،

ولماذَا أَنَا؟. (١)

وستتسع قيمتها الرمزية حين توظف كدال على الشعب الفلسطيني المحاصر المضطهد، الموجوع من كثرة المحن، المطعون بخنجر الخيانة في الخاصرة الأضعف، لكن صورة أخرى تتجلى في هذا الدال تمثل جانب القوة فيه؛ من خلال استحضار شخصية يوسف المقاوم للعبودية في مصر، والثابت تحت وطأة القيد، الوزير من بعد محنته.

---

(١) الأعمال الأولى، ص١٥٩

وفي التفاصيل تتجلى بعض القيم المعرفية التي تبحث للمدلول عن أفق توقع يرضيه؛ فتاتي واقعة حصار بيروت، كبئر يوسف؛ حين تخلى العرب عن إخوتهم هناك، وتركهم للذئب الصهيوني يفعل بهم ما يشاء.

نعم تخلى عنه أخوته، فبقي وحيدا أمام حتفه المحتوم. وأمام هذا المفارقة العجيبة تأتي أسئلة الضياع، والبحث عن أسباب الكره والنكاية لهذا البريء الوديع:

أَنتَ سَمَّيْتني يُوسُفَاً،

وَهُمُو أَوْقعُونيَ في الجُبِّ، واتَّهمُوا الذِّئْب

والذِّئْبُ أَرْحمُ من إخْوَتي

أُبَتِ! هل جنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدما قُلْتُ إنّي

رَأَيْتُ أَحدَ عَشَرَ كَوْكبًا، والشَّمْسَ والقَمَرَ، رأيتُهُم لي سَاجِدينْ؟[١]

وتستحضر شخصية هاجر كدال رمزي قريب من دلالة شخصية يوسف-عليه السلام-؛ فقد رأى فيها درويش" رمزا من رموز الغربة، والتشرد، والقهر، والظلم للإنسان العربي"[٢]، ولعل لفظة"هاجر" تنسجم مع دال"الهجرة" في قاموس التشريد الفلسطيني. الهجرية القسرية إلى صحراء الضياع والتشتت والمصير المجهول:

كانوا يقرأون صلاتها..

ويفتشون أظافر القدمين والكفين عن فرح فدائي..

وكانوا يلحقون حياتها..

بدموع هاجر

كانت الصحراء جالسة علي جلدي

وأول دمعة في الأرض كانت دمعة عربية.

هل تذكرون دمعة هاجر

---

(١) نفسه، ص١٥٩

(٢) انظر، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص٩٠.

أول أمرأة بكت في هجرة لا تنتهي..
يا هاجر احتفلي بهجرتي الجديدة
من ضلوعي القبر حتي الكون أنهض..
- يسكن الشهداء أضلاعي الطليقة..
ثم امتشق القبور وساحل المتوسط
احتفلي بهجرتي الجديدة. "[١]

وفي قصيدة" نشيد" من ديوان" أوراق الزيتون" يستحضر درويش ثلاثة أنبياء في نصه، هم: اليسوع عليه السلام، ومحمد عليه السلام، وحبقوق:

ألو..
_أريد يسوع
_نعم! من أنت !
_أنا أحكي من" إسرائيل"
و في قدمي مسامير.. وإكليل
من الأشواك أحمله
فأي سبيل
أختار يا بن الله.. أي سبيل
أأكفر بالخلاص الحلو
أم أمشي؟
أم أمشيو أحتضرُ؟
_أقول لكم أماما أيّها البشرُ!"
مع محمّد
_ألو..
_أريد محمّد !العربِ
_نعم! من أنت؟

(١) محمود درويش، محاولة رقم ٧، ص٤٥، منشورات دار الآداب، ١٩٧٤.

_سجين في بلادي
بلا أرض
بلا علم
بلا بيتِ
رموا أهلي إلى المنفى
و جاؤوا يشترون النار من صوتى
لأخرج من ظلام السجن..
ما أفعلْ؟
_تحدّ السجن والسجّان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظلْ!
مع حبقوق
_ألو.. هالوا
أموجود هنا حبقوق؟
_نعم من أنت؟
_أنا يا سيدي عربي
و كانت لي يدٌ تزرع
تراباً سمَّدته يدا وعين أبي
و كانت لي خطى وعباءة..
و عمامة ودفوف
وكانت لي..
_كفي يا ابني!
على قلبي حكايتكم
على قلبي سكاكينُ
بقية النشيد

دعوني أُكمل الإنشاد

فإن هدية الأجداد للأحفاد:

"زرعنا.. فاحصدوا!"

و الصوت يأتينا سماداً

يغرق الصحراء بالمطرِ

و يُخصب عاقر الشجرِ!

دعوني أكمل الإنشاد"(١)

إن التوظيف الديني هنا محاولة حشد كونية لثلاث رسل يمثلون الأديان الثلاثة واستعمالهم كشهود إدانة على سياسة الاحتلال.

ولا يعني وقوف البحث على هذه النماذج أن الشاعر اقتصر عليها دون غيرها، بل هي إشارات عابرة، لتناول الشخصية الدرامية، وكيف مثل حضورها في النص الشعري كسرا لرتابة الإيقاع الغنائي، المتمثل في الدفق الذاتي، وانتقالا من الذاتي إلى الموضوعي، ومن التسجيلي إلى الإيحائي، ومن الواقعي الحاضر العلني إلى الماضي الخفي.

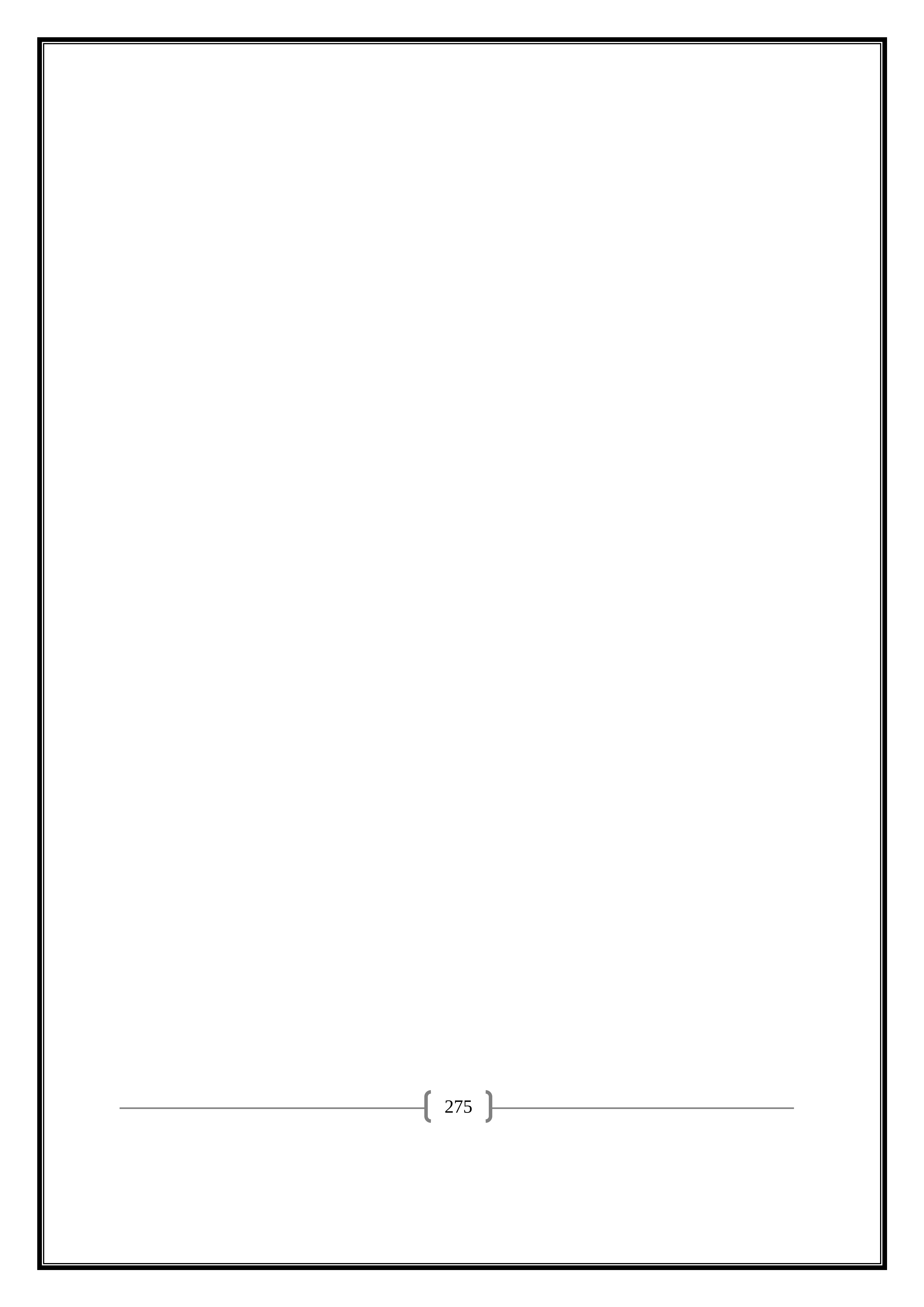
---

(١) انظر الديوان، ص١٥٧.



الفصل الخامس

البنية الحوارية



تمهيد

استطاع الدرس النقدي الحديث أن يتجاوز- من خلال منهجية نقدية مقصودة أو متبناة- الدراسات النقدية التقليدية القائمة على المتابعات التاريخية لأدب كاتب أو شاعر. أو تناول نصه ضمن منطق لغوي بلاغي محض يتكئ على العبارة الشعرية، وفق معيارية الدرس النقدي القديم.

وأصبحت مجالات الدرس النقدي تطال جملة من المعطيات الفنية التي لم تكن- في يوم من الأيام- من معايير النقد للنص الشعري، كالسردية الشعرية، والبنية الحوارية، والبنية الدرامية، والتناص، والرؤية والتشكيل، والمؤلف، والراوي وتعدد الضمائر والأصوات، وما سوى ذلك من تقنيات ومصطلحات استعارتها القراءة النقدية الحديثة للشعر من حقول عديدة، كالموسيقا، والرسم، والبناء، والهندسة، إضافة إلى الرواية، والمسرحية، والحكاية، والسينما، وما سوى ذلك من فنون كانت- وفق الرؤية الكلاسيكية- منفصلة عن بعضها البعض، ضمن نظرية فصل الأنواع عند أرسطو وتلامذته؛ فجاءت الدراسات الحديثة لتمزج الأنواع مزجا مريبا مربكا- أحيانا- ومجددا معمقا في أحيان أخرى، وتطلق على المنتج المتناول عبارة **"نص"** دون تفريق بين شعر ونثر؛ فتداخلت مع هذا المسمى الجديد تسميات اقتضتها العمليات الإجرائية للنقد، كالبناء والحوارية والتناص.

أما الحوارية فهي بنية تركيبية تنطلق دلالتها من دلالة الخطاب[1] بشكل عام، والخطاب وإن انطلق- في دلالته- من التلفظ أي المنطوق به، إلا أن مفهومه اتسع

(١) قال الراغب الأصفهاني: " الخطب والمخاطبة والتخاطب: المراجعة في الكلام، ومنه الخُطبة، والخِطبة، لكن الخُطبة تختص بالموعظة والخطبة بطلب المرأة قال تعالى: ولا جناح عليكم فيما عرضتم به من خطبة النساء (البقرة، ٢٣٥) وقال تعالى: فما خطبكم أيها المرسلون" (الداريات /٣١) وقال تعالى: واتيناه الحكم وفصل الخطاب (ص/٢٠) قال ابن عباس: بيان الكلام" انظر: أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل المعروف بالراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القران ن

ليلتقي مع مفهوم "النص"[١] أي المكتوب في بعض دلالاته، ومن هنا؛ فإن كل نص منتج يحتمل- من خلال علاقته بمتلقيه- دلالة تفاعلية حوارية.

والخطاب Discourse- في عرف المصطلح النقدي الحديث- لفظ مشتق من الأصل اللاتيني Discoursus أو Discourere، وتعنى في اللاتينية الحوار[٢] وقد عرفه (هاريس) بقوله: "إن الخطاب منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي سواء أكانت لغة أم شيئا شبيها باللغة، ومشتمل على أكثر من جملة أولية، إنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته.. أو أجزاء كبيرة منه"[٣]

أما (مشلر) فقد حصر مفهوم الخطاب في الحوار ثم قام "بإجراء تحليلاته للخطاب وكانت توحي بتأثره بآراء مدرسة (بيرفكام) التي حصرت الخطاب في "الحوار"، والتي أثرت في تعريفات العديد من اللسانيين الذين يكتبون الإنجليزية مثل: (مايكل

ص١٧٠ندار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧. أما مصطلح خطاب"Discours" المأخوذ عن اللاتينية"Discours Sus"ومعناه (الركض هنا وهناك)، فليس أصلا مباشرا لما هو مصطلح عليه بالخطاب، إلا أن الجذر اللغوي اللاتيني أصبح يحمل معنى الخطاب أو ما اشتق منه من معان منذ القرن السابع عشر، فقد دل المصطلح على معنى طريق صدفي، ثم المحادثة والتواصل، كما دل على تشكيل صيغة معنوية سواء أكانت شفهية أم مكتوبة عن فكرة ما.

وللاستزادة يراجع كتاب: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص: لمؤلفه: د. عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.

(١) يعرف الدكتور محمد مفتاح النص بأنه: " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"انظر: د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص١٢٠، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢. غير أن علم اللسانيات قد توسع في مفهوم النص حيث تطلق كلمة نص على مجموع الأقوال الخاضعة للتحليل، فالنص بهذا المعنى مرادف للمتن اللغوي (corpus)، ويطلق (بلسلميف hjelmslev) كلمة نص على القول الشفوي أو الخطي، الموسع أو الموجز القديم أو الحديث؛ فكلمة"قف"نص، والرواية بكالمها نص.. " انظر: انظر معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة نص، ص١٦٧.

(٢) انظر: هبة عبد المعز أحمد، تحليل الخطاب، مركز النور الثقافي، ٢٠٠٩/٠٣/٠٣، رابط المقال: http: //www. alnoor. se/article. asp?id=42116

(٣) ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ص ٣٠، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط١، ٢٠٠١،

هوو) في كتابه "حول ظاهر الخطاب" الذي أكد بأنه سيتعامل مع الخطاب باعتباره "المونولوج" شفوياً كان أم كتابياً"[١]

لكن (بنفينست benveniste) توسع في تعريفه فرأى أنه "قول يفترض متكلما ومخاطبا، ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال، وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كل خطاب يتوجه به شخص إلى شخص آخر معبرا عن نفسه بضمير المتكلم"[٢].

وقد اتخذ (باختين) التلفظ منطلقاً لتفسير مفهوم الحوارية؛ فهو يرى أنه لا يوجد هناك- بصورة عامة-"من تلفظ يمكن نسبته إلى متكلم بصورة حصرية؛ إنه نتاج تفاعل بين المتحاورين"[٣] و(باختين) يرى أن "التفاعل اللفظي خاصية واقعيه أساسية من خصائص اللغة. والحوار-بالمعنى الضيق للكلمة-هو فقط شكل من أشكال هذا التفاعل اللفظي، وان يكن أهم هذه الأشكال. لكن يمكن لنا أن نفهم الحوار فهما أكثر اتساعا، عانين به أكثر من كونه ذلك التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين، بل كل تواصل لفظي مهما كان شكله"[٤]

---

١) انظر: Martyn Hammersley, Conversation Analysis and Discourse Analysis: Methods or Paradigms?, Discourse & Society, Vol 14, No 6 , 2003 , pp 751-781نقلا عن هبة عبد المعز أحمد، تحليل الخطاب، مركز النور الثقافي

(٢) انظر معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة خطب، ص٨٨.

(٣) انظر: تزفتيان تيدوروف، ميخائيل باختين.. المبدأ الحواري، ص٦٨، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ن بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

(٤) نفسه، ص٩٤.

والتلفظ يقوم بدور هام في البنية الدرامية للعمل الأدبي؛ ذلك أن أبسط تلفظ في نظر (باختين) "يقوم بدور دراما صغيرة، ويضطلع بأدوارها الأقل: المتكلم، والموضوع، والمستمع"(١).

والعنصر اللفظي في الدراما يمثل (السيناريو) الأساس الذي تبنى عليه المسرحية، وهذا اللفظ هو الذي يحدد طبيعة الحدث، ويحدد- أيضاً- علاقة الشخصية بالحدث، وعلاقة الحدث بالزمن، وما سوى ذلك من عناصر درامية.

ويرى (باختين) أن الخطاب هو سيناريو حدث محدد، بحيث يعمل المعنى التام للخطاب على "إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين"(٢)

كذلك، يجب الانطلاق في تحديد مفهوم (الحوارية الباختينية) من خلال طبيعة الخطاب العام الذي يفترض وجود ثلاثة عناصر أساسية لعملية التواصل: (المؤلف، والمتلقي، والرسالة). والرسالة- في المفهوم السيميائي- تتحدد من خلال نظام رمزي جاهز ومعد مسبقا، غير أنها تتشكل -في الحياة المعيشية- من خلال عملية التراسل والبث.

لكن باختين يتوسع في مصطلح "الحوارية" ليلتقي مع مفهوم التناص الذي طورته (كرستيفا) لاحقا.

ومن هنا، لا بد من الوقوف أمام كل من فهم (باختين) و(جوليا كريستيفا) لطبيعة العلاقة بين النصوص، أي بين مفهوم الحوارية (dialogism) لدى (باختين) والتناص (Intertextuality) لدى (كرستيفا)؛ فـ(باختين) ينطلق في تعريفه للحوارية من القاعدة العامة التي تقول: "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى"(٣)، وهذه العلاقة التي يتحدث عنها (باختين) هي علاقة دلالية، وقد سماها

---

(١) تزفتيان تيدوروف، ميخائيل باختين.. المبدأ الحواري، ص ٩٨.
(٢) نفسه، ص٩٨.
(٣) نفسه نص١٢١.

(الحوارية)، وهي علاقة تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي. وهذه" العلاقات (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي، أو لغوي، أو نفسي، أو آلي، أو أي نوع من العلاقات الطبيعية، إنها نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات برمّتها (أو تعبيرات تعد تامة أو تتضمن احتمال كونها تامة)، يقف خلفها (ويعبرون عن أنفسهم) فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام"(١).

ويخلص (باختين) إلى حد اعتبار أن"التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ـولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي"(٢)

أما مصطلح التناص عند (كريستيفا)، فقد انبثق من توجيهات (باختين) السابقة؛ حيث رأت (كريستيفا) أن التناص هو "التفاعل النصي في نص بعينه"(٣) وأن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"(٤)، وعرفه د: محمد مفتاح بأنه: "تعانق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"(٥).

ومن هنا، يمكن اعتبار التناص حوارية بين النصوص، أي سمتا حواريا على مستوى النص لا على مستوى التلفظ، والحوراية وعاء لهذا وذاك، أي وعاء للتشابك

---

(١) نفسه نص ١٢٢.
(٢) تزفتيان تيدوروف، ميخائيل باختين.. المبدأ الحواري نص ١٢٥.
(٣) شربل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، ص ١٢٨، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧،
(٤) أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص ١٢ مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠،
(٥) تحليل الخطاب الشعري / ص١٢١.

النصي، وللعلاقة المتشكلة من عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي، فإذا كان التناص تعاقبيا من خلال تتابع النصوص؛ فإن الحوار تزامني من خلال استحضار اللحظة والمكان لانتقال اللفظ (من / إلى). مع أن التلقي قد يتأخر في حالة النصوص المكتوبة.

والتناص يشكل ـ وفق تلك الرؤية ـ قطباً منهجياً في مجال النصوص على اختلاف أجناسها وأنماطها، شعرية أم سردية، ويأخذ بعين الاعتبار أفق الفضاء التفاعلي بين العديد من النصوص.

وعليه، فإن التقاطع بين نص وآخر، هو أسلوب لتشكيل فضاء النصّ من وجهة نظر (جوليا كرستيفا) القائلة بتقاطع نصين أو أكثر داخل النص الواحد" وعليه يتحول كلّ عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي[(١)].

أما الحوار-وهو الأقرب إلى مفهوم "الحوارية" التي ينهض عليها هذا الفصل- فهو مأخوذ من مادة (حَوَرَ) كما تنبئ بذلك المعاجم العربية؛ ففي (اللسان) "الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حارَ إلى الشيء وعنه حَوْراً ومَحاراً ومَحارَةً وحُؤُوراً، الجوهري: حارَ يَحُورُ حَوْراً وحُؤُوراً رجع. وفي الحديث: من دعا رجلاً بالكفر وليس كذلك حارَ عليه؛ أي رجع إليه ما نسب إليه"[(٢)]. وفي (المعجم الوسيط): حاوره محاورة وحوارا: جاوبه وجادله"[(٣)]، وفي القران: قال تعالى: ﴿إِنَّهُۥ ظَنَّ أَن لَّن

(١) التناص نظرياً وتطبيقياً، /ص١٢.
(٢) أبو الفضل جمال الدين ابن منظور محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، مادة حور، ص٢١٧، دار صادر، بيروت، ج٤. د. ت.
(٣) المعجم الوسيط، مادة حور، ص٢٠٥.

يَحُورَ ﴾ [الانشقاق: ١٤]. قال القرطبي: "أي لن يرجع حياً مبعوثاً.. فالحور في كلام العرب الرجوع"[(١)].

وقال تعالى: ﴿ وَكَانَ لَهُۥ ثَمَرٞ فَقَالَ لِصَٰحِبِهِۦ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَنَا۠ أَكۡثَرُ مِنكَ مَالٗا وَأَعَزُّ نَفَرٗا ﴾ [الكهف: ٣٤].

قال القرطبي: "أي يراجعه في الكلام ويجاوبه، والمحاورة: المجاوبة. والتحاور التجاوب".[(٢)]

مما سبق يتبين أن الحوار في معناه اللغوي: مراجعة الكلام وتداوله، وهو ما يكون عادة بين طرفين أو أكثر.

---

(١) أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القران، ص٢٧٣، مجلد ١٩، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٧.
(٢) الجامع لأحكام القرآن (ج١٠/ص٤٠٣).

الحوار الدرامي

أما الحوار الدرامي، فهو حديث فني "ينتمي بكليته إلى عالم الفن، ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية"[١]، وهو"لا يكسب صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلى الهدف أو الأثر الكلي، بمعنى أنه ليس فيه وحدة عاطفية أو فكرية تحكم الصراع الذي يصوره ذلك الحوار، لا لأنه يفتقر إلى الجدية أو الصراع، ومثل ذلك ما يجري بين صديقين من حوار في المقهى أو قطار أو طائرة يتجاذبان أطراف الحديث في مواضيع شتى، فهما ينتقلان من موضوع إلى آخر دون رابط وكيفما اتفق فهو مجرد تمضية وقت ليس إلا"[٢]

وقد ظل الحوار مرهونا بالفن المسرحي إلى أن جاءت النظريات النقدية الحديثة، واتسع نطاق السرد، ومفهوم الخطاب، والتناص؛ فأصبح الحوار مادة أساسية مشكلة للبنى السردية. بل إن (السيميائية)[٣]، وسعت من مفهوم الحوار، وجعلته يدخل ضمن دائرة المنطوق، أو ضمن دائرة العلاقة بين المؤلف والمتلقي، مستفيدة- بذلك- من علم اللسانيات الحديث الذي"جمع بين البحث في اللغة كفعل والبحث فيها كلعب، أي بين اللغة المحققة في الاستعمال الفعلي واللغة المحققة في الاستعمال الوهمي"[٤]

---

(١) (ف. ف. كوزينوف)، حول دراسة الكلام الفني)، ص١١٧ ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١١، بغداد، ١٩٨٢، .

(٢) البناء الدرامي: ١٦٣- ١٦٤.

(٣) شاع استخدام السيميائية semiologyباعتبارها علما للإشارات بعد ظهر كتاب (سوسير) ١٩١٣، وترى السيميائية أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على إمكانات متعددة للتأويل واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات والمعاني" انظر الدكتور إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص١٠٥، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٧م. وانظر أيضاً: د. سعيد بنكراد، السيميائية النشأة والموضوع، ص٩، مجلة عالم الفكر / مجلد ٣٥، عدد٣، مارس وينابر، ٢٠٠٧عدد خاص بالسيميائية

(٤) معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة حوار، ص٧٩.

وارتباط الحوار بالدراما يجعله من أهم لوازم المسرح، فبدونه لا وجود هناك لأدب مسرحي، فهو أداة لتقديم حدث درامي يصور صراعاً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى. يقول (راشيل كروثرس) عن الحوار: "إنه ذلك الشيء السحري الذي يعد بمثابة الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"(١).

ومن هنا، فقد عد الحوار من أهم الفروق بين المسرحية والرواية، فهو أساس في الأولى، بينما يشكل السرد أساس الأخرى، لكن الحوار في العمل الدرامي" ليس حوارا لذاته، ليس مجرد شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح لتتجاذبا الحوار أيا كان، فليس كل حوار يصلح أن يكون حوارا دراميا"(٢)، فالحوار أداة لتقديم الحدث، وتمثيل عالم الصراع، ورسم معالم الشخصية، وهو محكوم بقواعد فنية، تستدعيه الحاجة الإبداعية.

ويمكن تقسيم الحوار الدرامي إلى قسمين عامين: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، ويقسم كل منهما إلى: مباشر وغير مباشر.

أما الحوار المباشر: فهو حوار يتصف "بالواقعية والمباشرة، وللشخصية في هذا الأسلوب صيغة خاصة، إذ تستعمل ضمير المتكلم (أنا) للتعبير عن ذاتها، فضلا عن استخدام صيغة المضارع للدلالة على كلام الشخصية في حاضر وقتها، فـ (الكلام مخاطبة أو حوار لا يمكن أن يكون إلا في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع له، وهو ما يدل على أن المتكلم ينطق بصوته"(٣).

أما غير المباشر، فهو حوار" منقول، إذ يبنى الشاعر وظيفة نقل الصوت المحاور بطريقتهِ الفنية"(٤). لكن الحوار الداخلي (المونولوج): "أحادي الإرسال تُعبر فيه

(١) الدراما بين النظرية والتطبيق: ص٦٣٤.
(٢) البناء الدرامي، ص ١٣٩.
(٣) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص١٠٩، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠.
(٤) البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص٦٠.

شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلقٍ، واحدٍ، متعددٍ، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة"[١]

والحوار وان كان تقنية بارزة في كثير من قصائد الشعر الحديث، إلا أن وجوده في الشعر القديم لم يكن نادرا، ولعل في مغامرات امرئ القيس مع صويحباته ما يؤكد هذا الزعم:

"ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْـزَةٍ   فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنَّــكَ مُرْجِلِي

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعــاً   عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـهُ   ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّـلِ"[٢]

يتكئ هذا الخطاب الشعري - في جملته- على تقنيتين فنيتين:

أولاهما - البنية السردية، التي تشكلت من خلال الدال الزمني المتمثل في لفظة" يوم" وهو دال مرتبط بالحدث المشكل للحكاية "دخلت الخدر"، ثم بالشخوص الذين نهض السرد على عاتقهم، شخصية البطل (الراوي / الشاعر) وشخصية المعشوقة "عنيزة" التي دارت مقاطع السرد حولها.

أما القيمة الثانية- فهي الحوارية بين الشاعر ومحبوبته "عنيزة" وقد دلت عليها الأفعال: (قالت/تقول / قلت).

ومن أمثلة الحوار الخارجي- أيضاً- ما ورد في شعر عمر بن أبي ربيعة من مثل قوله:

"وآخر عهدي بالرباب مقالـها   الست ترى من حولنا فترقبا

من الضوء والسمار فيهم مكذب   جرئ علينـا أن يقول فيكذبا

فقلت لها في الله والليل سـاتر   لا تشعبي أن تسالي العرف مشعبا

(١ محمود عبدالوهاب: الحوار في الخطاب المسرحي، ص ٥٢. مجلة الموقف الثقافي، ع١٠، ١٩٩٧:

(٢) ديوان (امرؤ القيس) ص٢٧.

فصدت وقالت بل تريد فضيحتي فأحبب إلى قلبي بها متغضبا"[١]

ولم يغفل النص الشعري القديم تقنية الحوار الداخلي (المنولوج)، إذ تنبه الشعر القديم إلى هذه التقنية، ووظفها في شعره غير مرة، حيث كان الشاعر يحاور نفسه عندما يجد حاجة ملحة لذلك نتيجة للصراع الذي ألمّ به والناشئ- عادة-: من بعد الأحبة لرحليهم، فيلجأ إليه لتقديم الحالات النفسية التي تتم في وعيه الخاص، وفي شعر امرئ القيس أمثلة كثيرة على هذا النمط الحواري، من مثل قوله:

سَما لَك شوقٌ بعدما كان أقصَرا وحلّتْ سُلَيمى بطنَ ظبيٍ فَعرْعَرَا

كِنانِيّةٌ بانتْ وفي الصّدْرِ وُدّهـا مجـاوِرةً نعمان والحيّ يـعـمرا

بِعَينيك ظعَنُ الـحيّ لمّا تحـملُوا إلىَ جانبِ الأفلاجِ مِنْ بطن تيمرا

فَشبّهتُهمْ في الآلِ حين زهـاهم عصائب دَومٍ أو سَفينا مُقيرَّا[٢]

لقد أستهل الشاعر قصيدته بمخاطبة نفسه، التي ألم بها الشوق وأحاطها الحزن وذهب بها كلّ مذهب، حيث وصل إلى ذروته بعد بُعد سليمى عنه. وقد تمثل صوت الشاعر في قوله "لك"؛ حيث تبرز الضمائر في المطلع الحواري للقصيدة بتجلياتها المتنوعة لتسجل منبها أسلوبياً مهماً يفرض هيمنته في إنتاج الدلالة، وتنوعها من خلال التبادل (تبادل الضمائر) أو التحول (الالتفات)؛ حيث

يبدأ الحوار ب"سما لك" ويبدو- لأول وهلة- أن الكلام يتوجه إلى شخص آخر (مخاطب) جاهل بالأمر، إلا أنه سرعان ما يتبين أن لا وجود للآخر، وأن من يخاطبه هو (ذات الشاعر)، وقد سمى القدماء هذه التقنية بالتجريد، والتجريد-كما ذكر ابن الأثير-: (إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه؛ لأن

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٧، أشرف عليه وصححه، بشير يموت، المكتبة الأهلية للطبع والتأليف والنشر، بيروت، د. ت، وقد اعتمد الناشر على الطبعة الأولى عام ١٩٣٤، للدار الوطنية. بيروت. والنسخة التي اعتمدت عليها نسخة (pdf) نقلا عن موقع مكتبة المصطفى الالكترونية: http: //www. al-mostafa. info/data/arabic/depot3/gap. php?file=i001001. pdf

(٢) نفسه، ص٧٧.

أصله في وضع اللغة من جردت السيف إذا نزعته من غمده وجردت فلاناً إذا نزعت ثيابه)[1].

أما الحوار في القران الكريم؛ فبابه واسع، ومنطقه عجيب، وفنونه لطيفة؛ فقد تعددت أشكاله، وتنوعت أساليبه، لتشمل:

١- حوار الله- سبحانه وتعالى- مع الملائكة: "كقوله جل وعلا: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾﴾ [البقرة: ٣٠] .

٢- حوار الله- سبحانه وتعالى - مع الرسل والأنبياء -عليهم صلوات الله وسلامه- قال تعالى: ﴿وَنَادَىٰ نُوحٌ رَّبَّهُۥ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ٱبْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ ٱلْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ ٱلْحَٰكِمِينَ ﴿٤٥﴾ قَالَ يَٰنُوحُ إِنَّهُۥ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ ۖ إِنَّهُۥ عَمَلٌ غَيْرُ صَٰلِحٍ ۖ فَلَا تَسْـَٔلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ ۖ إِنِّيٓ أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ ٱلْجَٰهِلِينَ ﴿٤٦﴾ قَالَ رَبِّ إِنِّيٓ أَعُوذُ بِكَ أَنْ أَسْـَٔلَكَ مَا لَيْسَ لِي بِهِۦ عِلْمٌ ۖ وَإِلَّا تَغْفِرْ لِي وَتَرْحَمْنِيٓ أَكُن مِّنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٤٧﴾﴾ [هود: ٤٥ - ٤٧].

٣- حوار الله سبحانه وتعالى مع إبليس عليه لعنة الله: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَٰكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَٰكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُواْ لِءَادَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿١١﴾ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ

---

(١) ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي الشافعي، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص٢٥١، مصر، طبعة عام ١٨٦٥، نسخة pdf، نقلا عن مكتبة المصطفى الاكترونية، رابط تحميل الكتاب: http: //www. al-mostafa. info/data/arabic/depot3/gap. php?file=i002059. pdf

إِذۡ أَمَرۡتُكَۖ قَالَ أَنَا۠ خَيۡرٞ مِّنۡهُ خَلَقۡتَنِي مِن نَّارٖ وَخَلَقۡتَهُۥ مِن طِينٖ ١٢ قَالَ فَٱهۡبِطۡ مِنۡهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَن تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَٱخۡرُجۡ إِنَّكَ مِنَ ٱلصَّٰغِرِينَ ١٣ قَالَ أَنظِرۡنِيٓ إِلَىٰ يَوۡمِ يُبۡعَثُونَ ١٤ قَالَ إِنَّكَ مِنَ ٱلۡمُنظَرِينَ ١٥ قَالَ فَبِمَآ أَغۡوَيۡتَنِي لَأَقۡعُدَنَّ لَهُمۡ صِرَٰطَكَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ ١٦ ثُمَّ لَأٓتِيَنَّهُم مِّنۢ بَيۡنِ أَيۡدِيهِمۡ وَمِنۡ خَلۡفِهِمۡ وَعَنۡ أَيۡمَٰنِهِمۡ وَعَن شَمَآئِلِهِمۡۖ وَلَا تَجِدُ أَكۡثَرَهُمۡ شَٰكِرِينَ ١٧ قَالَ ٱخۡرُجۡ مِنۡهَا مَذۡءُومٗا مَّدۡحُورٗاۖ لَّمَن تَبِعَكَ مِنۡهُمۡ لَأَمۡلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنكُمۡ أَجۡمَعِينَ ١٨ ﴾ [الأعراف: ١١ - ١٨].

٤- حوار الله مع الأقوام عن طريق الرسل: ﴿ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا ٱلۡوَعۡدُ إِن كُنتُمۡ صَٰدِقِينَ ٢٩ قُل لَّكُم مِّيعَادُ يَوۡمٖ لَّا تَسۡتَـٔۡخِرُونَ عَنۡهُ سَاعَةٗ وَلَا تَسۡتَقۡدِمُونَ ٣٠ ﴾ [سبأ: ٢٩ – ٣٠].

٥- حوار الله مع الإنسان كإنسان: ﴿ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلٗا وَنَسِيَ خَلۡقَهُۥۖ قَالَ مَن يُحۡيِ ٱلۡعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٞ ٧٨ قُلۡ يُحۡيِيهَا ٱلَّذِيٓ أَنشَأَهَآ أَوَّلَ مَرَّةٖۖ وَهُوَ بِكُلِّ خَلۡقٍ عَلِيمٌ ٧٩ ﴾ [يس: ٧٨-٧٩].

٦- حوار الإنسان مع الإنسان. (حوار أهل الجنة والنار): قَالَ تَعَالَىٰ: أَعُوذُ بِٱللَّهِ مِنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ ٱلرَّجِيمِ ﴿ وَنَادَىٰٓ أَصۡحَٰبُ ٱلۡجَنَّةِ أَصۡحَٰبَ ٱلنَّارِ أَن قَدۡ وَجَدۡنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقّٗا فَهَلۡ وَجَدتُّم مَّا وَعَدَ رَبُّكُمۡ حَقّٗاۖ قَالُواْ نَعَمۡۚ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنُۢ بَيۡنَهُمۡ أَن لَّعۡنَةُ ٱللَّهِ عَلَى ٱلظَّٰلِمِينَ ٤٤ ﴾ [الأعراف: ٤٤].

٧- حوار الرسل مع أقوامهم: ﴿ وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ۚ قُلْ أَفَرَأَيْتُم مَّا تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ إِنْ أَرَادَنِيَ اللَّهُ بِضُرٍّ هَلْ هُنَّ كَاشِفَاتُ ضُرِّهِ أَوْ أَرَادَنِي بِرَحْمَةٍ هَلْ هُنَّ مُمْسِكَاتُ رَحْمَتِهِ ۚ قُلْ حَسْبِيَ اللَّهُ ۖ عَلَيْهِ يَتَوَكَّلُ الْمُتَوَكِّلُونَ ﴿٣٨﴾ ﴾ [الزمر: ٣٨].

٨- حوار الإنسان مع المخلوقات الأخرى. (الهدهد والنمل): ﴿ وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ ﴿٢٠﴾ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ ﴿٢١﴾ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴿٢٢﴾ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴿٢٣﴾ وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ ﴿٢٤﴾ أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ ﴿٢٥﴾ اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ ۩ ﴿٢٦﴾ ﴾ [النمل: ٢٠ – ٢٦].

٩- حوار الأنبياء مع الطغاة والحكام والجبابرة: ﴿ وَجَاءَ السَّحَرَةُ فِرْعَوْنَ قَالُوا إِنَّ لَنَا لَأَجْرًا إِن كُنَّا نَحْنُ الْغَالِبِينَ ﴿١١٣﴾ قَالَ نَعَمْ وَإِنَّكُمْ لَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ ﴿١١٤﴾ قَالُوا يَا مُوسَىٰ إِمَّا أَن تُلْقِيَ وَإِمَّا أَن نَّكُونَ نَحْنُ الْمُلْقِينَ ﴿١١٥﴾ قَالَ أَلْقُوا ۖ فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ

وَٱسۡتَرۡهَبُوهُمۡ وَجَآءُو بِسِحۡرٍ عَظِيمٖ ﴿١١٦﴾ ۞ وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنۡ أَلۡقِ عَصَاكَۖ فَإِذَا هِيَ تَلۡقَفُ مَا يَأۡفِكُونَ ﴿١١٧﴾ فَوَقَعَ ٱلۡحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُواْ يَعۡمَلُونَ ﴿١١٨﴾ فَغُلِبُواْ هُنَالِكَ وَٱنقَلَبُواْ صَٰغِرِينَ ﴿١١٩﴾ وَأُلۡقِيَ ٱلسَّحَرَةُ سَٰجِدِينَ ﴿١٢٠﴾ قَالُوٓاْ ءَامَنَّا بِرَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿١٢١﴾ رَبِّ مُوسَىٰ وَهَٰرُونَ ﴿١٢٢﴾ قَالَ فِرۡعَوۡنُ ءَامَنتُم بِهِۦ قَبۡلَ أَنۡ ءَاذَنَ لَكُمۡۖ إِنَّ هَٰذَا لَمَكۡرٞ مَّكَرۡتُمُوهُ فِي ٱلۡمَدِينَةِ لِتُخۡرِجُواْ مِنۡهَآ أَهۡلَهَاۖ فَسَوۡفَ تَعۡلَمُونَ ﴿١٢٣﴾ لَأُقَطِّعَنَّ أَيۡدِيَكُمۡ وَأَرۡجُلَكُم مِّنۡ خِلَٰفٖ ثُمَّ لَأُصَلِّبَنَّكُمۡ أَجۡمَعِينَ ﴿١٢٤﴾ قَالُوٓاْ إِنَّآ إِلَىٰ رَبِّنَا مُنقَلِبُونَ ﴿١٢٥﴾ وَمَا تَنقِمُ مِنَّآ إِلَّآ أَنۡ ءَامَنَّا بِـَٔايَٰتِ رَبِّنَا لَمَّا جَآءَتۡنَاۚ رَبَّنَآ أَفۡرِغۡ عَلَيۡنَا صَبۡرٗا وَتَوَفَّنَا مُسۡلِمِينَ ﴿١٢٦﴾ ﴾ [الأعراف: ١١٣ - ١٢٦].

١٠- حوار الإنسان مع الجماد، مثل حوار الإنسان مع أعضائه التي تشهد عليه وتنطق يوم القيامة: ﴿ وَقَالُواْ لِجُلُودِهِمۡ لِمَ شَهِدتُّمۡ عَلَيۡنَاۖ قَالُوٓاْ أَنطَقَنَا ٱللَّهُ ٱلَّذِيٓ أَنطَقَ كُلَّ شَيۡءٖ وَهُوَ خَلَقَكُمۡ أَوَّلَ مَرَّةٖ وَإِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ ﴿٢١﴾ وَمَا كُنتُمۡ تَسۡتَتِرُونَ أَن يَشۡهَدَ عَلَيۡكُمۡ سَمۡعُكُمۡ وَلَآ أَبۡصَٰرُكُمۡ وَلَا جُلُودُكُمۡ وَلَٰكِن ظَنَنتُمۡ أَنَّ ٱللَّهَ لَا يَعۡلَمُ كَثِيرٗا مِّمَّا تَعۡمَلُونَ ﴿٢٢﴾ ﴾ [فصلت: ٢١ – ٢٢].

البنية الحوارية عند درويش

حوارية الأصوات المتعددة:

القصيدة الدرويشية قصيدة متعددة الإشعاعات؛ وبناؤها الهيكلي قائم على تعدد التقنيات الفنية؛ ذلك أن ثقافة الشاعر وعمق تجربته الشعرية جعلته يوظف جملة من التقنيات الفنية: كالأسطورة، والرمز، والحوار، والتناص، والسرد، إضافة إلى البيان والبديع؛ لتشكيل صورة فنية تشابكية ذات علائق متعددة. وقد كان الحوار جزءا أساسياً في تركيبتها الفنية منذ البدايات، غير أن ملامحه الفنية بدأت تتشكل وفق رؤية فنية مختلفة في أعماله الأخيرة، مما جعل دراسة هذه الظاهرة جزءا من الإضافات المتوخاة في الدرس النقدي.

لكن البنية الحوارية في القصيدة الدرويشية لم تكن عملا مستقلاً حمل بصمات مرحلة من مراحله الشعرية، وإن بدا ذلك أكثر وضوحا في بعض أعماله الأخيرة" لماذا تركت الحصان وحيدا؟" و"حالة حصار" و"كزهر اللوز أو أبعد" ذلك أن درويش كان يحرص- دائماً- على أن يبقى في منطقة وسط تحفظ للشاعرية ألقها، ولا تتوغل في انزلاقات التجريب الضائعة. فمحمود درويش" كان في كل ما كتب يلتزم الغنائية في شعره، وهروبه منها أحياناً، أو وقوفه بين الإيقاع والنثر ليس وقوف المحايد، فهو لا يخرج من الإيقاع، ولا يدخل في النثر، وإنما يقف في المنطقة التي تؤهله لاستخراج كل ما فيهما من مثيرات تغري الشعر بالمغامرة وبالبحث الدائم عن الجديد"[(١)]. بل إن الإيقاع هو من يختار درويش كما تقول القصيدة:

"يختارُني الإيقاعُ، يَشْرَقُ بي

أنا رَجْعُ الكمان، ولستُ عازِفَهُ

---

(١) د. علي القيّم: محمود درويش سجل أنا عربي، ص٩، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨.

أنا في حضرة الذكرى

صدى الأشياء تنطقُ بي

فأنطقُ... "[١]

وإذا كانت هذه الغنائية تشد النسق التعبيري إلى الأنا (الذات)، وتقلل من الموضوعية ـ القائمة على تعدد الأصوات- فإن المفهوم الحواري الواسع-المبني على فكرة التلفظ ـ لا يخرجها تماما من الحوارية؛ ذلك أن أي نص شعري سيفترض قارئا يحاوره. وليست الغنائية عيبا شعريا، ولا الحوارية بديلا فنيا عنها، لكنه البناء المعماري والرؤية الإبداعية، حينما يتجلى أحدهما أو كلاهما؛ فينطق النص بجمال صاحبه. وروعة راسمه.

إن المزاوجة بين الغنائية والدرامية في النسق التعبيري للبناء الشعري تعد حداثة شعرية استطاعت أن تلغي المسافة بين الذاتي والموضوعي؛ حيث أصبح الموضوع "هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها، إذ يلجأ الشاعر إلى الحوار المنكر للأطراف الذي يأتي على شكل تداعيات داخلية تقسم الذات على نقيضين متحاورين" [٢]

هذا الاختراق للسياق اللغوي التقليدي من شأنه أن يفجر الطاقات الإيحائية للغة في مدها الدلالي اللامتناهي، ويعيد برمجة الإيقاع في تجليات الغنائية وفق رؤية حداثية تنأى بنفسها عن رتابة الإيقاع المتشكل من النمط التقليدي القائم على الانفعالية والتقريرية والمباشرة.

ومن هنا، فإن هذه الإيقاعية التي ترسم معالم الغنائية في قصائد درويش ذات الملمح الرومانسي تعد مدخلا هاما من مداخل الحوار، وخصوصا عند الحديث عن

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص١٩.

(٢) محمد صالح الشنطى، خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش، ص١٤٤، فصول، المجلد السابع، العددان الاول والثاني، أكتوبر، ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧.

حوار الذات" المنولوج"، ولذا أجدني أسارع إلى القول بأن هذه الخاصية لم تفارق درويش في أعماله الكاملة، لكنها تطورت تطورا ملحوظا في أعماله الأخيرة، نقلها من الذات الصارخة في" سجل أنا عربي" إلى ذات متأملة في "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" أو"الجدارية" أو"سرير الغريبة". فمع هذه الذات الباحثة عن نفسها سيجد الباحث حوار النفس المعمق، والحوار الخارجي المشتبك مع مفردات الكون المشكلة لفضاء الشاعر وفضاء قصائده. وتجليات المونولوج وتيار الوعي.

ولا يستطيع الباحث أن يغادر ساحة التطور البنائي لهيكلية القصيدة الدرويشية دون أن يشير إلى ذلك النمط الملحمي، الذي ينتظم فيه الحوار والقص والتداعي القائم على التحول من خلال عملية بنائية تراكمية تمثل النزعة الدرامية مركزا أساسيا له، وتدور الأحداث حول محورين أساسيين تشكل الذات واحدا منها، بينما يشكل الفضاء الكوني الآخر المتعدد فيما تقوم تقنيات السرد والحوار والإيقاع بتشكيل لون الأداء الشعري؛ حيث يمثل اشتباك الغنائي مع الدرامي تكثيفا نوعيا يساعد على تشكيل عمليات استدعاء متلاحقة تتداخل فيها سياقات زمانية ومكانية متعددة.

ومن هنا؛ فإن الإيقاع الذي اختار درويش في أولى قصائد" لا تعتذر عما فعلت" لن يبقيه فرداً، بل سيسلمه للعالم الجمالي أو للعالم الكوني؛ ليصغي للحجر، ويستمع إلى هديل حمامة بيضاء؛ فتشهق به:

" كُلَّما أصغيتُ للحجرِ استمعتُ إلى

هديلِ يَمامةٍ بيضاءَ

تشهَق بي:

أخي! أنا أُخْتُكَ الصُّغْرى،

فأَذرف باسمها دَمْعَ الكلامِ

وكُلَّما أَبْصَرْتُ جذْعَ الزّنْزَلخْتِ

على الطريق إلى الغمامِ،

سمعتُ قلبِ الأُمِّ

يخفقُ بي:

أنا امرأة مُطلَّقةٌ،

فألعن باسمها زيزَ الظلامِ

وكُلَّما شاهدتُ مرآةً على قمرٍ

رأيتُ الحبّ شيطاناً

يُحَمْلِقُ بي:

أنا ما زلْتُ موجوداً

ولكن لن تعود كما تركتُك

لن تعود، ولن أعودَ

فيكملُ الإيقاعُ دَوْرَتَهُ

ويشرَقُ بي... "(١)

إذاً هناك ثلاثة أصوات حوارية، تعبر النص مبحرةً لتشكيل هذه الإيقاعية: صوت اليمامة، وصوت الأم، وصوت الحب" لكنها أصوات تشتبك مع صوت الشاعر لتوقظ فيه عالمه الوجودي الذي يبحث عنه، ومن هنا جاءت هذه الأصوات صدى من بعيد، استدعاها الشاعر، دون أن يخضعها للحوار الثنائي القائم على وحدة الزمان والمكان.

لكن تداخل صوت الشاعر مع صوت أمه في القصيدة التالية "في حكمة المحكوم بالإعدام" يجعل الحوارية أقرب إلى تقنية الاسترجاع، وكأن صوت الأم منبه يرتد من بعيد ليتداخل مع صوته الداخلي "المونولوج"

"يا ولدي! سأعطيك البديلَ

---

(١) محمد صالح الشنطى، خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش، ص٢٠.

فإنني حُبْلى... "

وكُلُّ قصيدة حُلمٌ:

"حَلِمْتُ بأنّ لي حلماً"

سيحملني وأحملُهُ

إلى أن أكتب السطر الأخيرَ

على رخام القبرِ:

"نِمْتُ... لكي أطير"[١]

هذه الأصوات المستدعاة القادمة من بعيد تتداخل مع صوت الذات الدرويشية ليبرز حوار الذات، وتتجلى أسئلة الوجود، وهذا سمت يكاد يطّرد في القصائد الدرويشية الأخيرة؛ حيث تتعدد الضمائر، وتنحل الذوات في صراع مقلق يحلق عاليا في سماء المطلق:

"ما الأبديُّ؟ قُلتُ مخاطباً نفسي

ويا ضيفي... أأنتَ أنا كما كنا؟[٢]

هذا المونولوج الداخلي سرعان ما يتحول إلى"ديالوج" خارجي بعد أن تنحل الذات إلى ذاتين "أنا /أنت":

"قلت يا هذا: أنا هو أنت"[٣]

إن هذه التحولات الصوتية داخل الخطاب الشعري في النص تنهض على اعتبار أن الصوت الخفي القادم من بعيد يعيد تشكيل اللحظة في"اللامكان" و"اللازمان"، ليتجدد المطلق في تشكيل رؤية ذات بعد فلسفي؛ تعين على فهم الحكمة المتولدة من دلالة الخطاب الكلي" لي حكمة المحكوم بالإعدام"ف" الدلالة اللامكانية مرتبطة

---

(١) محمد صالح الشنطى، خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش ، ص ٢٦.
(٢) نفسه، ص ٢٧.
(٣) نفسه، ص٢٨.

بالجهد المحدث والمتصور في تعدديته للصوت، فهو قابل للتصور والتعدد والافتراض داخل منعطف زمني يشكل فضاءه الصوت، والزمن يتشكل من تصورات وتفرعات في لا نهائي متماسك في لحظته وعوالمه الممكنة ولحظة تفرعه ونقطة التقائه في خضم من التصورات المشروطة، وفي أحداث يرسمها العالم المتناهي في الصغر وهو جعل هذه العوالم لانهائي في الخصائص والتصورات الخفية"(١)

وأحيانا يشتبك المونولوج الداخلي مع تناص أدبي لطيف ينقل الصوت الداخلي إلى رؤية فلسفية تتجاذبها عدة أصوات: وذلك من مثل قوله في قصيدة "إن عدت وحدك":

"إن عُدْتَ وَحْدَكَ' قُلْ لنفسك:

غيَّر المنفى ملامحه....

ألم يفجعْ أَبو تمَّام قَبْلَكَ

حين قابل نفسَهُ:

"لا أَنتِ أَنتِ

ولا الديارُ هِيَ الديارُ"... "(٢).

هذا التشابك الصوتي من خلال تقنية التناص يجعل الحوار يكتسب قيمة إضافية، تتجاوز الشكل الكلاسيكي للحوار الدرامي المباشر القائم على ثنائية التقابل الصوتي. وتنطلق - بعيداً- إلى تجليات الصراع؛ ومن هنا، لا بد من استحضار البعد النفسي في هذا الحوار للكشف عن ملابسات هذا التشظي الذي ولد هذه الغربة، ومن هنا؛ فإن الاستفهام والتعجب يستحضران -هنا- ليتشكل في فضائهما حوار الذات، كاشفا عن أبعاد التجربة النفسية وعمق الصراع الداخلي في هذا المنفى:

---

(١) علاء هاشم مناف، الظاهرة الصوتية الخفية في شعر محمود درويش، الحوار المتمدن، عدد ٢٠٦٩، ٢٠٠٧/٤٠/١٥، رابط الصفحة: http: //www. ahewar. org/debat/show. art. asp?aid=111821

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، ص٣٥.

" أَمَّا أَنت ’
فالمرآةُ قد خَذَلَتْكَ ’
أنْتَ... ولَسْتَ أنتَ’ تقولُ:
(أَين تركت وجهي؟)
ثم تبحثُ عن شعورك’ خارج الأشياءِ’
بين سعادةٍ تبكي وإحْبَاطٍ يُقَهْقِهُ...
هل وجدت الآن نفسك؟
قل لنفسك: عُدْت وحدي ناقصاً
قَمَرَيْنِ’
لكنَّ الديارَ هي الديار!"(١)

ومن التجليات اللطيفة للبنية الحوارية ذلك التعانق العفوي بين البنية السردية والبنية الحوارية، لتشكيل الحدث الدرامي كما في قصيدة "السروة انكسرت"؛ حيث ينتقل السرد انتقالاً لطيفاً من شكله الحكائي إلى الأسلوب الحواري ليحصل الإدهاش من خلال كسر أفق التوقع، وإدخال الجملة الشعرية في اللامتوقع، لتشكيل حبكة فنية يتكئ عليها النص، منفلتا من رتابته ومنفتحا على لغة شعرية متدفقة، تعتورها جملة من الأساليب المكثفة، كالسرد والحوار والنفي والأمر والتعليل إضافة إلى الإيحاء والغموض والرمز والإحالة والتكثيف، حيث يجد قارئ النص لوحة سردية ذات بعد رمزي في السطور الأولى، لكن سرعان ما تنزاح العبارة الشعرية، ويتحول السرد المشهدي إلى صورة وصفية تمهد لحوار مفاجئ بين امرأتين:

السروةُ انكسرت كمئذنةٍ، ونامت في
الطريق على تَقَشُّف ظِلِّها، خضراءَ، داكنةً،

(١) نفسه، ص ٣٦.

كما هِيَ. لم يُصَبْ أَحدٌ بسوء. مَرّت
العَرَباتُ مُسْرِعَةً على أغصانها. هَبَّ الغبارُ
على الزجاج... السروةُ انكسرتْ، ولكنَّ"[١]

حرف الاستدراك "لكن" في نهاية المقطع السابق يمثل بداية الانحراف في البنية السردية، وعتبة التشكيل الهندسي للبنية الحوارية؛ فبين انكسار السروة كمئذنة وتبادل طائرين محلقين بعض الرموز تقف امرأة لتحاور جارتها:

وقالت امرأةٌ لجارتها: تُرَى، شاهَدْتِ عاصفةً؟
فقالت: لا، ولا جرَّافةً... والسروةُ
انكسرتْ. وقال العابرون على الحُطام:[٢]

لكن هذه البنية الحوارية تستدعي جملة من الحواريات أو الأصوات العابرة إلى ذاكرة الشاعر لتعيد رسم السروة مرة أخرى، وكأن هذا الحوار الدرامي يمثل صورة صدى الحدث وأثره، ويكشف عن المفارقة التصويرية التي خلقتها البنية السردية المتمثلة في انكسار السروة، وما يستدعيه هذا الانكسار من قيم دلالية رمزية؛ ذلك أن السروة تمثل في دلالتها بعدا نفسيا، وربما سياسيا، بل إن الشاعر صدر هذه القصيدة بعبارة نثرية كشفت الغطاء عن الدال المحتمل "لانكسار السروة" وذلك حين قال: "السروة شجن الشجرة وليس الشجرة، ولا ظل لها لأنها ظل الشجرة"[٣]

ومن- هنا- فإن تناول البنية الحوارية في هذه القصيدة يفتح باب ثنائية الرؤية والتشكيل ليجيب عن سؤال جوهري في وظيفة الأدب، هذا السؤال يتشكل على هيئة افتراضية تقول: "لماذا اختار درويش هذا النسق التعبيري بالذات؟ لماذا تداخل السرد

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص ٦٧.
(٢) نفسه، ص ٦٨.
(٣) نفسه، ص٦٧.

الحكائي مع الأسلوب الحواري في هذه القصيدة؟ ما الذي قدمه كل أسلوب للآخر؟ وما الذي قدمه الأسلوبان للنص.

إن الشجن الذي تمثل في انكسار السروة هو ذاته الذي تمثل في المفارقة التصويرية التي جاءت على لسان الطفل والطفلة والجارتين، ودرويش الذي قال لنفسه: "لا غُموضَ ولا وُضُوحَ، السروة انكسرتْ، وهذا كُلُّ ما في الأمرِ: إنَّ السروة انكسرتْ" هو الذي سيعيد بناء السروة في ذاكرة المحاورين:

"وقال طفلٌ: كنتُ أَرسمها بلا خطأ،

فإنَّ قوامَها سَهْلٌ. وقالت طفلةٌ: إن

السماءَ اليوم ناقصةٌ لأن السروةٌ انكسرت.

وقال فتىً: ولكنَّ السماءَ اليوم كاملةٌ

لأن السروةَ انكسرتْ. وقُلْتُ أَنا

لنفسي: لا غُموضَ ولا وُضُوحَ،

السروة انكسرتْ، وهذا كُلُّ ما في

الأمرِ: إنَّ السروة انكسرتْ"(١)

وإذا كان الحوار الدرامي قد مثل عنصرا بارزا من عناصر الدراما، من خلال علاقته بحركة الشخوص على خشبة المسرح وتطوير الحدث، ورسم معالم الصراع، وبناء الحبكة الفنية؛ فإن ظاهرة تعدد الأصوات تعد واحدة من التقنيات الحديثة التي دخلت بنية الرواية والقصة القصيرة والشعر المعاصر، وعبرت عن ديمقراطية السرد من خلال إسناد هذه المهمة لعدد من الشخوص، بحيث يقوم كل صوت بتقديم وجهة نظر منتقاة بوعي من الكاتب أو الشاعر، وتقدم على شكل وجبة حوارية، في مشهدية وصفية تحدد فيها معالم الزمان والمكان؛ ولعل قصيدة" لا شيء يعجبني" من

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص ٦٨.

ديوان "لا تعتذر عما فعلت" تصلح مثالا لهذه التقنية؛ حيث جمع الشاعر عدة أصوات لاستنطاق دلالة العبارة التي يحملها العنوان "لا شيء يعجبني"؛ فعند إدخال هذه العبارة معمل التأويل السيميائي، تبدأ الحوارية تنحل وفق رؤية فنية، من خلال كشف دلالات الأصوات المفسرة لهذه العبارة، تلك الأصوات التي تمثل وجهات نظر متعددة، يحملها الخطاب الشعري باعتبارها رؤى تخفي في ثناياها ما أراده الشاعر الممسك بزمام السرد، ثم يبثها من خلال منظومة قيم متجانسة تشكل وجهة نظر جمعية تخفي دكتاتورية الذات المنظرة.

إن عبارة "لا شيء يعجبني" التي تشكل منها العنوان تفترض صوتا واحدا، يمثل وجهة النظر الكلية، التي تعبر عن فلسفة الشاعر ورؤيته لكن إشراك عدة أصوات في حوارية تفاعلية يجعل هذه العبارة رؤية جمعية تحمل في ثناياها رمزية ذات بعد سياسي محض:

(لا شيءَ يُعْجبُني)

يقول مسافرٌ في الباصِ- لا الراديو

ولا صُحُفُ الصباح ، ولا القلاعُ على التلال.

أُريد أن أبكي[1]

هذا هو الصوت الأول الذي يقدمه درويش في رحلة الحياة المضنية لفك (شيفرة) الرموز الخفية في دلالات العبارة الممكنة، نظرة تشاؤمية، مثقلة بسوداوية تصل حدها العلوي في آخر عبارة لها "أريد أن ابكي". أما الصوت الثاني-في هذه الحوارية- فهو صوت قريب إلى صوت المسافر وهو صوت السائق، وهو صوت قريب من صوت صاحبه، يؤكد دلالة العبارة الأم، ويكشف عن شعور جمعي في نظرته إلى الحياة:

(١) نفسه، ص٨٩.

" يقول السائقُ: انتظرِ الوصولَ إلى المحطَّةِ،

وابْكِ وحدك ما استطعتَ/"[1]

فهو وإن رفض البكاء إلا أنه ترك صاحبه وحيدا، وكشف عن سوداوية أخرى في نظرة الإنسان إلى الإنسان، وهي نظرة لا تبشر بفأل حسن، ولا تحفظ للحياة توازنها بين الفرح والترح، بل تصب في ذات النفق الأسود الذي جعله درويش إطارا عاما للقصيدة من خلال العنوان الكلي.

وعند تتبع الأصوات المشاركة في هذه الحوارية يلتقي القارئ مع الصوت الثالث وهو صوت نسوي، يعبر النفق السوداوي، ويتبوأ مقعدا حواريا يكمل حلقات البناء التراكمي لدلالة العبارة الأم:

تقول سيّدةٌ: أَنا أيضاً. أنا لا

شيءَ يُعْجبُني. دَلَلْتُ أُبني على قبري’

فأعْجَبَهُ ونامَ’ ولم يُوَدِّعْني/[2]

ثم يأتي صوت الطالب الجامعي ممثلا للصوت الشبابي، وهو صوت مثقل بآهات المرحلة، مع العلم أن نضارة الشباب تستدعي صوتا مختلفا، إلا أنه الواقع السياسي أو الاجتماعي الذي فرض على النص هذا الصوت، بل ربما هو صوت درويشي محض انطق به الشاب لتشكيل رؤية شاملة تنطق بما يدور في خلده:

يقول الجامعيُّ: ولا أَنا ’ لا شيءَ

يعجبني. دَرَسْتُ الأركيولوجيا دون أَن

أَجِدَ الهُوِيَّةَ في الحجارة. هل أنا

حقاً أَنا؟[3]

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٨٩.

(٢) نفسه، ص٨٩.

(٣) نفسه، ص٩٠.

ولن يتغير الحال كثيرا مع بقية الأصوات المستدعاة لتشكيل هذه النظرة السوداوية التي يختمها درويش بصوته هو:

ويقول جنديٌّ: أَنا أيضاً. أَنا لا

شيءَ يُعْجبُني. أُحاصِرُ دائماً شَبَحاً

يُحاصِرُني

يقولُ السائقُ العصبيُّ: ها نحن

اقتربنا من محطتنا الأخيرة' فاستعدوا

للنزول...

فيصرخون: نريدُ ما بَعْدَ المحطَّةِ'

فانطلق!

أمَّا أنا فأقولُ: أنْزِلْني هنا. أنا

مثلهم لا شيء يعجبني ' ولكني تعبتُ

من السِّفَرْ. "(١)

البنية الحوارية لا تنهض- دائما- في القصيدة الدرويشية على صوتين صاخبين يمثلان طرفين متحاورين، بل ربما تسلل صوت الأنا هامسا ليرسم فكرة أو رؤية؛ أو تشكل الهيكلية المعمارية للقصيدة من خلال رسم معالم شخصيتين متلازمتين لإبراز معالم المفارقة بينهما، ويأتي الحوار واحدا من الأدوات الكاشفة عن سمات هذه الشخصية أو تلك، وقد تجلت هذه التقنية في صورة الآخر المغاير/ المشابه، في قصيدة "هو هادئ، وأنا كذلك" حيث يتجلى حوار غير منطوق به:

"أنا لا أقول لَهُ: السماءُ اليومَ صافيةٌ

وأكثرُ زرقةً.

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٩٠.

هو لا يقول لي: السماءُ اليوم صافيةٌ.

هو المرئيُّ والرائي"[١]

هذا المشهد الحواري- نصا لا لفظا- كشف عن اللامنطوق في وعي الشاعر، وأثبت أن الحوارية هنا تقنية فنية لرسم معالم الصورة الهادئة لكليهما، فلم يقل أحدهما شيئا؛ إلا أن تكرار الفعل "قال" مسنودا في الأولى لضمير لمتكلم "أنا" وفي الثانية لضمير الغائب" هو" كان يفترض حوارا لم يقع، لكنه كشف عن طبيعة الشخصية المشابهة أو المخالفة لشخصية "الأنا" في القصيدة. وهذه الحوارية انسجمت مع رؤية القصيدة المتمثلة في دلالة العنوان "هو هادئ وأنا كذلك".

ومن هنا؛ فإن كافة العبارات المشكلة لهذا المشهد الحواري في القصيدة ستلتزم هذه الرؤية المبنية على كشف ما يدور في خلج الشخصيتين دون إنطاق الشخصية بها، فالفعل" يسأل" مثلا يوحي بوجود صوت لكنك لن تجد أثرا للعبارة المنطوقة التي تدلك على السؤال؛ إذ يكتفي الشاعر بإغلاق العبارة بكلمة شيء ليتلاشى الصوت دون أن يبِيْن عن معنى محدد:

"يسألُ (الجرسون) شيئاً،

أسألُ (الجرسونَ) شيئاً..[٢]

ولا يكاد القارئ يلمح هذا الصوت إلا من خلال المنولوج الذي يأتي في نهاية النص متكئا في تشكيله على الفعل (أفكر):

أفكِّرُ: هل هو المرآة أبصر فيه نفسي؟

ثم انظر نحو عينيه،

ولكن لا أراهُ...

فأتركُ المقهى على عجلٍ.

---

(١) نفسه، ص٩٢.

(٢) نفسه، ص٩١.

أفكّر: رُبَّما هو قاتلٌ، أو رُبما

هو عابرٌ قد ظنَّ أني قاتلٌ

هو خائفٌ، وأنا كذلك![1]

أما حوار الذات مع الذات حين يخرج من دائرة (المونولوج) ليقع في دائرة (الديالوج)، فذلك تجريد يصب في ما يمكن تسميته "لعبة الضمائر":

فهل كتبت قصيدة؟

كلا!

إذن، ماذا كتبتَ؟

كتبتُ درسا جامعيا. "[2]

وأحيانا تتم مسرحة القصيدة من خلال الاعتماد على أسلوب الاستفهام، الذي يشكل من خلال عنصري السؤال والإجابة حوارية ثنائية يقوم بأدائها ممثل واحد هو درويش نفسه:

ماذا سيبقى من هبات الغيمة البيضاء؟

زهرة بيلسانْ

ماذا سيبقى من رذاذ الموجة الزرقاء؟

إيقاع الزمانْ

ماذا سيبقى من نزيف الفكرة الخضراء؟

ماء في عروق السنديانْ

ماذا سيبقى من دموع الحب؟

وشم ناعم في الأرجوان

ماذا سيبقى من غبار البحث عن معنى؟

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٩١.

(٢) نفسه نص١٠٠.

طريق العنفوانْ

ماذا سيبقى من طريق الرحلة الكبرى الى المجهول؟

أغنية المسافر للحصانْ

ماذا سيبقى من سراب الحلم؟

آثار السماء على الكمانْ

ماذا سيبقى من لقاء الشيء باللاشيء؟

إحساس الالوهة بالأمان

ماذا سيبقى من كلام الشاعر العربي؟

هاوية..... وخيط من دخانْ

ماذا سيبقى من كلامك أنت؟

نسيان ضروري لذاكرة المكانْ !"[1]

تبدأ البنية الحوارية من العنوان نفسه "ماذا سيبقى؟"، فهذا النص يشبه إلى حد بعيد نص"لا شيء يعجبني" بيد أن المدخلات الصوتية -هناك- تمت من عدة شخوص، بينما مثل السؤال والإجابة طرفي حوار، والعنوان كان مفتاحا دلاليا لهذا الحوار، أما التكرار الذي تمثل في لازمة السؤال "ماذا سيبقى". فهو ظاهرة أسلوبية تترك أثرها الانفعالي الواضح في نفس المتلقي، وتعكس جانبا من جوانب الحالة النفسية التي تكتنف النص، وتعبر بصورة واضحة عن رؤية الشاعر، وهو بعد هذا وذاك أداة تزينية جمالية تعمل على ربط النسيج الهيكلي للنص بحلقات بارزة، تستحضر مع كل بينة حوارية مقطعية متشكلة من سؤال وإجابة. بل إن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص١٠٦.

تقوم على تكرار مقاطع متساوية. ومن هنا يأتي التكرار ليحفظ للعبارة الشعرية قيمتها الجمالية ويربط أجزاء القول المشكلة للحوار ربطا محكما رصينا.

وحواريات درويش ذات بعد رمزي، وذات وظائف فنية متعددة، تنزاح من خلاها دلالة العبارة ليصبح مفهوم المحاورة أقرب إلى الصراع؛ فالصمت نفسه، يصبح من هذا المنظور، رمزًا لما يدور في نفس الشاعر ويختلج في صدره، يعكس لغة القلب، لغة الرمز:

حاور السجان صمتي

قال صمتي: برتقالاً

قال صمتي: هذه لغتي(١)

(١) محمود درويش، *تلك صورتها وهذا انتحار العاشق*، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ٥٥٦.، دار العودة، بيروت، الطبعة العاشرة، ١٩٨٣.

الحوار المباشر

إذا كان الحد الأدنى المطلوب لاعتبار نسق تعبيري ما حواريا أن يتضمن أكثر من صوت أو شخصية، فإن نظرة سريعة لأعمال درويش الشعرية تحقق هذه الغاية، وتذهب بعيدا في تشكيل نسق شعري جديد، قائم على هيكلية درامية تمزج بين السردي والحواري، ومن هنا ستتجلى أمام المتلقي كافة العناصر المشكلة للبنائين: السردي والدرامي.

وقبل تناول الحوار الخارجي في شعر درويش لا بد من وقفة قصيرة مع وظيفة الحوار وضروراته وآليات تشكله في سياق النص الشعري.

وإذا كان البناء السردي- في واحد من أعمال درويش الشعرية وهو" كزهر اللوز أو أبعد"- سينقل النص الشعري من إيقاعيته الغنائية إلى بنيته الحكائية؛ فإن الحوار بشقيه: الخارجي والداخلي سيلعب دورا بارزا في مسرحة الشعر والذهاب به إلى عالم درامي مكتنز وفاعل.

ولعل تقسيم الحوار- هنا- إلى خارجي وداخلي يشير إلى محاولة رياضية أكاديمية، لا يفرضها الدرس النقدي الإجرائي؛ فالقصيدة نص، وبنية، وأساليب ولغة، وتشابكات متعددة؛ والحوار- فيها- (الخارجي منه والداخلي) - غالباً- ما يندغم في نسق شعري متعدد الأساليب، تشكل البنية الحوارية عنصرا من عناصره.

ومن هنا؛ فإن الانتقال من التقسيم النظري إلى التحليل العملي يفرض نوعا من التداخل الإجرائي في العملية النقدية؛ فالحوار (في الرواية والمسرحية والقصيدة قد شهد تطورا ملحوظا من خلال" التطور الذي شهدته سيمياء السرد (التي تدرس كل ما يشكل علامة ويعبر عن معنى في السرد) ولسانية القول (التي تدرس الشروط والظروف والمحددات والقواعد والمبادئ-التي ترعى تبادل الكلام. فأصبحت دراسة

الحوار تجري عند تقاطع هذين الحقلين، وتجمع بين البحث في اللغة كفعل والبحث فيها كلعب؛ أي بين اللغة المحققة في الاستعمال الفعلي واللغة المحققة في الاستعمال الوهمي. "(١)

والحوار الخارجي هو إنطاق فعلي للشخصية، ومنحها فرصة تشكيل رؤية من خلال حدث فني تهندسه القصيدة، ومن ثم فهو يمنح شخصية أخرى مخلوقة لتشارك صوت الشاعر، وهنا تدخل جملة من التساؤلات حول خصائص الحوار ووظائفه؛ فالحوار هو "تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته"(٢)

أي هو كلام منقول يتعامل معه المتلقي باعتباره صوتا مغايرا لصوت الكاتب أو الشاعر؛ لذا فهو حوار بعيد عن المجانية، وهو محكوم بحاجة النص إليه، أي انه نوع من الاستدعاء، وهو أيضاً بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي

وتتداخل وظائف الحوار مع وظائف السرد في بنية القصيدة الحديثة، ذلك أن استدعاء كل من الوصف السردي، والحوار الوصفي يكشف عن طبيعة الشخصية، ويدفع باتجاه تشكيل فضاء للحدث.

ولا تقف وظيفة الحوار في القصيدة عند هذا الحد، بل تتعداه إلى عدد من الوظائف التي تستدعيها في معظم الأحيان الرؤية الفنية والقيم الجمالية. وقد لخصها بعضهم في هذه النقاط:

يدفع إلى تطور الحدث الدرامي وتجليته، ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.

يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية، والبيولوجية.

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٧٩.
(٢) نفسه، ص٧٩.

يوّلد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع، مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.

يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو (الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.[١]

ولعل قارئ درويش في أعماله الأخيرة يستطيع أن يلمح توظيفا موسعا لتقنية الحوار بشقيه: الخارجي والداخلي؛ ففي" سرير الغريبة" كان خطاب المجابهة مع الآخر الأنثوي هو أول عتبات البوح التي كشفت عن جانب من جوانب درويش العاطفي، مع أن رومانسية درويش في" سرير الغريبة" تلفعت ببعد فلسفي ناقش جوهر العلاقة بين الأنا" الذكورية" والآخر" الأنثوي".

وإذا كان أول نص في "سرير الغريبة" قد تشكل من خلال آلية الصوت الواحد المتجه إلى الآخر- من خلال البنية السردية القائمة على فعل الأمر" لنذهب" وضمير الجماعة"نحن"؛ فإن ثنائية الرجل والمرأة ستعمل على بناء قاعدة بيانات الديوان، لينطلق منها الخطاب الثنائي في مجمل قصائده.

ومن هنا، فإن خطاب العشق في"سرير الغريبة" لا يتبلور إلا من خلال" اكتمال جوانب العلاقة بين المرأة والرجل فيه، وقد سعى نص درويش الشعري كي يحرر المرأة من أبعادها الرمزية. وإن لم يحررها بطبيعة الحال من إيقاع العصر، بكل ما ينطوي عليه هذا الإيقاع من أبعاد وإشكالات، يشتبك فيها الشاعر والعاشق والمرأة، دون أن تكون المرأة نتيجة حتمية لتلك المعطيات"[٢]:

أنا امرأة، لا اقل ولا أكثر

أعيش حياتي كما هي

---

(١) أسامة فرحات المنولوج بين الدراما والشعر، ص ١١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت .

(٢) سرير الغريبة قراءة في تشكلات البنية: http: //www. nizwa. com/articles. php?id=1187

خيطا فخيطا

وأغزل صوفي لألبسه، لا

لا أكمل قصة"هومير" أو شمسه [(١)]

إذا- هنا- صوت أنثوي واقعي يعيش حياته ببساطة ويقوم بدوره المنوط به من غزل الصوف، ولا دخل له بقصة (هومير) أو شمسه.

أما الحوار- في الديوان- فقد جاء خفيا في مجمله؛ حيث تشكل من خلال رؤية سردية يمسك بزمامها الراوي الذي يهيكل الخطاب الشعري، دون أن يفلته من يده إلا في لحظات قليلة بحيث تتجلى صورة الذاتين موزعة بين الشاعر ومعشوقته، ويدور الحوار- في أغلب الأحيان- على شكل استجواب يشكل الاستفهام أساسا له:

ماذا سنفعل بالحب؟

قلتِ ونحن ندس ملابسنا في الحقائب

نأخذه معنا، أن نعلقه في الخزانة؟

قلتُ: ليذهب إلى حيث شاء

فقد شب عن طوقنا وانتشر". [(٢)]

هذه المكاشفة الحوارية من خلال هذا الوضوح والواقعية تكشف عن رغبة درويشية في وصول دلالة العبارة إلى المتلقي كما هي، فالمتلقي بين ذاتين واضحتين، ذات الشاعر التي مثلها ضمير المتكلم في الفعل "قلتُ" وذات الحبيبة التي مثلها ضمير المخاطب في الفعل "قلتِ"، ومع أن هذا الحوار المباشر قد كشف عن هذه الرغبة الدرويشية البوحية؛ فإن استدعاء شخصيات تاريخية تراثية ذات علاقة بموضوع الحب، والتناص معها حواريا سينقل النص من كونه مجرد نص بوحي إلى

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة.

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ج٢، ص١٠٧.

نص فلسفي يتجاوز اللحظة العابرة، ويغوص في أعماق التجربة الإنسانية لاستكناه معالم العلائق العاطفية بين الرجل والمرأة:

يا جميل ! أتكبر مثلك مثلي بثينة

تكبر يا صاحبي، خارج القلب

في نظر الآخرين، وفي داخلي تستحم

الغزالة في نبعها المتدفق من ذاتها

هي، أم تلك صورتها (١)

حوار درويش مع جميل بثينة محاولة لنسف دال الزمن، وإعادة صياغة الرواية التاريخية وفق الرؤية الدرويشية، لتصبح بثينة جميل هي معشوقة درويش:

هل هممت بها، يا جميل على عكس

ما قال عنك الرواة، وهمت بك؟

تزوجتها. وهززنا السماء فسالت

حليبنا على خبرنا كلما. كلما جئتها فتحت

جسدي زهرة زهرة"(٢)

ومن هنا، فإن هذا الحوار يكشف عن خفايا دلالية أراد البوح الدرويشي أن يستخرجها، فاحتال على ذلك من خلال هذا التناص، فأخرج على لسان جميل ما لم يستطع قوله مباشرة. مع أن النص الدرويشي لم يغفل الجانب الحسي في علاقته مع المرأة؛ وان كان ذلك الحسي قد اكتنفه كثير من الغموض الذي يستدعي جملة من التأويلات كما في قصيدته" شتاء ريتا" من ديوان" أحد عشر كوكبا"حيث يقول درويش:

البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر

---

(١) نفسه، ص١٢٢.

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ص١٢٣.

قبلني على شفتي قالت.

قُلتَ: يا ريتا أأرحلُ من جديد

مادام لي عنبٌ وذاكرةٌ، وتتركني الفصول

بين الإشارة والعبارة هاجساً؟

ماذا تقول؟

لا شيء يا ريتا، أقلدُ فارساً في أُغنية". [١]

هذا الغموض يتشكل من خلال وقوع الحوار بعد حالة التمرئي[٢] التي تنطوي عليه عبارة" البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر"، وما" بين حدود هذا التيه، يتردد درويش (أو صوت درويش) في منح قبلة لريتا، وذلك خوفا من التورط في مرحلة جديدة من الرحيل والسفر في عالم التيه والدوران، أو في عالم اللغة (الإشارة والعبارة)، حيث اللغة الشاهد الوحيد الحافظ لهوية من يتورط في تجربة الرحيل والسفر"[٣].

ومن طرق الحوار اللطيفة التي يقدمها درويش ضمن فعالية الخطاب؛ ذلك الحوار القائم على رمزية موغلة في غموضها، حيث تتوارى خلف منطق التناص الديني أو الأسطوري كما في قصيدة" الهدهد" من ديوان "أرى ما أريد"؛ حيث بنيت القصيدة على آليات التفكير الأرسطية الثلاث (الخطابة والجدل والمنطق) - كما يرى الباحث

---

(١) محمود درويش، الأعمال الأولى (٣)، ص ٣٣٥، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩

(٢) يعرف الدكتور علي الشرع المرايا بأنها" الرؤيا الشعرية للوجود المتحول، أو هي رؤية الشاعر لهذا الوجود المتحول: : د. على الشرع: محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص١٧، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٢.

(٣) د. على الشرع: محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، ص١٢، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٢.

محمد ونّان جاسم- المتشكلة على أسس الحوارية المسرحية بين الواحد والمجموع اللذين يتفقان ويختلفان بين حين وآخر"[1]:

أنا هُدْهُدٌ- قال الدليل- سأهتدي إلى النبع إن جفَّ النباتُ

قلنا له: لسْنا طيوراً. قال: لن تصلوا إليه، الكُلُّ لَهْ

والكُلُّ فيه، وَهْوَ في الكُلِّ، أُبحثوا عنه لكي تجدوهُ فيه، فَهْوَ فيهِ

قلنا له: لسنا طيوراً كي نطير، فقال: أجنحتي زماني

والعشق نار العشق، فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان

قلنا له: هل عدت من سبإ لتأخذنا إلى سبإ جديدة؟[2]

عبارة "قال الدليل" تكشف عن الدال الرمزي لكلمة" هدهد"ونون الجمع في قوله "قلنا" تشير إلى المخاطب المفترض، لكن الحوار الذي تشكل من انا الهدهد وواو الجمع نقل النص الى عالم المسرح الشعري القديم وطقوس الجوقة؛ فقد استفاد الشاعر من تقنيات المسرح لا سيّما في جانبه الصوتي من خلال (الجوقة، من خلال هذا التمازج بين الفرد / الهدهد من جهة و"النحن" من جهة أخرى أعطى الشاعر للصوت الجمعي وظيفة مهمة في خلق حركية النص وجذب إنصات المتلقي المشدود لهذين المعنمين أقصد الفرد و "النحن". "مع أن" نا" الجماعة في الخطاب الشعري تفضح دلالة النص، من خلال انتمائية درويش لنون الجماعة باعتباره واحدا من العرب /الفلسطينيين؛ إلا أن جدلية الحوار بين الهدهد (الرمز) والمخاطبين (الجماعة) تدخل النص كله في دائرة الرمزية. بل إن الخطاب كله يتطور دلاليا بعد أن يدخل النص إلى أسطورة طائر الفينيق" احترقوا" ليزداد غموضا، وهنا تتجلى الرؤية الدرويشية لتكشف عن إستراتيجية الحوار القائم على نسف الدال الزمني وإدخال

---

(١) سيميائية الهدهد- قراءة في شعر محمود درويش، http: //www. alnoor. se/article. asp?id=83398

(٢) الأعمال الأولى (٣)، ص. ٢٥٨.

التجربة الجمعية في دائرة التحول والدوران ضمن فلسفة درويش القائمة على التمرئي حول الذات؛ حيث وردت كلمة مرايا في بداية لنص؛ لتكشف عن الرؤية الشعرية التي ينهض عليها الحوار الدرامي:

لم نَقْتَرِبْ من أرض نجمتنا البعيدة بَعْدُ. تأخذُنا القصيدةْ
من خُرْمِ إبْرَتِنا لِنَغْزِلَ للفضاء عباءَةَ الأُفق الجديدةْ،
أَسْرى، ولو قَفَزَتْ سنابلُنا عن الأسوار وانبثق السنونُو
من قَيْدنا المكسورِ، أسرى ما نحبُّ وما نريدُ وما نكونُ
لكنَّ فينا هُدْهُداً يُملي على زيتونةِ المنفى بريدهْ
عادتْ إلينا من رسائلنا رسائلُنا، لنكتب من جديد
ما تكتبُ الأَمطارُ من زَهْرٍ بدائيَّ على صخر البعيد
ويسافرُ السَّفَرُ- الصدى منَّا إلينا. لم نكن حَبَقاً-
لِنَرْجِعَ في الربيع إلى نوافذنا الصغيرة. لم نكن ورقاً -
لتأخذنا الرياحُ إلى سواحلنا. هنا وهناك خطٍّ واضحٌ
للتيهِ. كم سنةٌ سنرفع للغموض العذب مؤتانا مرايا؟"[١]

---

(١) الأعمال الأولى (٣)، ص٢٤٩.

الحوار الداخلي

لا بد لكل تجربة شعرية حقيقية من دفق شعوري وقاد يستنطق الذات، ويكشف عن مكنونات النفس، ويغوص عميقا في خلجات الروح، وأحلامها، وتقلبات الحياة الإنسانية وصراعاتها؛ بغية الوصول إلى رؤية فنية واضحة، تحمل رسالة الأدب، وتنقلها إلى عالم التجربة الإنسانية بصدق وشفافية، دون تملق أو صنعة؛ بشرط أن تنصهر في بوتقة الشكل، وتلتحم معه التحام الروح بالجسد، ليولد الإبداع الخالد من خلال ثنائية الرؤية والتشكيل.

والأدب الخالد هو الأدب الذي يسمو بعالمي الروح والعقل معا؛ فما هو بالجاف الجامد الذي تطغى عليه صلافة المنطق الرياضي، ولا المائع الغث الذي تسيح معه العبارة في انزلاقات العاطفة واسفافاتها المزرية، بل يأخذ من هذا وذاك؛ فيسبر أغوار النفس، ويستخرج مكنونات الروح، ويقدِّم خلاصة التجربة في نسق تعبيري رقيق، تحلق به الصور الفنية، وتتدفق عبر نهره لغة شعرية، وتضبطه الرؤية الواضحة.

بهذا التكامل النوعي يمتاز النص، ويسجل في سفر الأدب الرفيع، ويدخل عالم الخلود.

وهنا يأتي دور الصوت الخافت، القائم على الهمس لا الخطابية والبوح الشعري الشفيف المجلي لتداعيات النفس، والكاشف عن خفايا الرؤى والأفكار؛ ليرسم معالم الإبداع، ويضبط معايير التميز، فما كان الشعر شعراً إلا بهذه النسمة الرقراقة التي تزينه، والتصوير الفني الساحر الذي يغلفه، والغموض الخفي الإيحائي الذي يرفعه عن السطحية والمباشرة إلى عالم التخيل والتصوير؛ ومن هنا ستكثر فيه المجازات

والاستعارات؛ لأنها الصق بهذا التحليق؛ واقدر على بناء هيكلية الفن التصويري المنشود.

ويعد (المنولوج) واحدا من تقنيات القصيدة الحديثة التي لعبت دورا بارزا في تحقيق هذه الغاية؛ فهو بمثابة" قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى، غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب، ويتوحد معها، مجسدة في النهاية الموقف الدرامي"(١)

ولا شك أن اللغة الشعرية الحوارية في (المونولوج) تلعب دورها في نقل الجو العام للقصيدة من واقعه الخطابي إلى واقع أكثر موضوعية ودرامية، فالصوت الواحد المنولوجي سيتوجه من الداخل إلى الخارج ليكشف عن خلجات النفس كما تفترض هذه التقنية.

وتبدو أهمية المنولوج الدرامي -في المسرحية- من خلال قدرته الفائقة على كشف "ملامح الشخصية، ومشاعرها الداخلية، فضلا عن استخدامه في تغيير إيقاع المسرحية، وتصعيد الحدث الدرامي"(٢).

أما في القصيدة الدرامية، فإن المنولوج سيتخذ دورا آخر؛ فهو انحراف تعبيري يتيح للشاعر أن يعبر عن أفكاره الداخلية وعواطفه بطريقة غير مباشرة، تعتمد على التكثيف والتركيب والمجابهة الصوتية مع المتلقي؛ فالمنولوج يتيح للمتلقي أن يسمع الصوت الخفي الذي يدور في أعماق الشاعر، وهذا نوع من التجسيد أو التجريد؛ فكأننا مع ذات أخرى غير ذات الشاعر تحاورنا من خلال هذا الصوت الحواري. وكان الأفكار قد تلبست ثوب شخصية مفتعلة لتعلن عن نفسها في بوح مقصود فنيا.

وقد أدى هذا الاستخدام الواضح لهذه التقنية إلى ميلاد أساليب جديدة في التعبير الدرامي أو التعبير الشعري؛ لكشف حالات النفس، وتداعيات الأفكار والعواطف،

---

(١) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ص٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت
(٢) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ص١٩.

والدخول إلى عالم التصوير الفني المتلبس بصدق العواطف وتجليات الروح، فتظهر الأصوات المكبوتة، والأفكار الغريبة، والصراعات الداخلية، وينكشف عالم اللاوعي الخفي أمام المتلقي المتشوق إلى معرفة الباطن الخفي؛ مما يكشف عن حالة (سيكلوجية) خفية تستدعي قراءة من نوع جديد، تستحضر معها ذلك العمق الوجداني والصوت الخفي والدرامية المتلفعة بإيقاعية رومانسية خفية تتمظهر في تجليات المناجاة والتداعي والحوار الداخلي.

وقد استعارت القصيدة الحديثة فن المنولوج من الرواية الحديثة، متأثرة- في ذلك- بشكل واضح بتيار الوعي الذي ابتدعه (وليم جيمس جويس)[١]؛ حيث عمدت الرواية الحديثة على كسر رتابة الزمن السردي والتوقف مع الشخصية في لحظات تأملية تكشف عن الجانب النفسي فيها. وتيار الوعي لا يعد مرادفا للمنولوج الداخلي؛ ذلك لأنه لم يكن مصطلحا تكنيكيا، وإنما يشير هذا التيار إلى تلك الروايات التي تتسم بسمات تبدأ من الوعي الذاتي المدرك، وتتناول خفايا النفس، مع أن هذا المصطلح (تيار الوعي) " قد استخدم- أحيانا- في النقد الحديث لمثل هذا الغرض"[٢]

وقد خلط كثير من النقاد بين المنولوج وتيار الوعي، وهو خلط ناتج عن اعتبار تيار الوعي تكنيكا لا منهجا. لكن (روبرت همفرى) عده" مصطلحا بلاغيا يشير على نحو مناسب إلى تكنيك أدبي. ومع ذلك فإنه نفسه في حاجة إلى تحديد أكثر دقة، كما أنه في حاجة شديدة إلى مزيد من الضبط في التطبيق، هذا إذا كان يراد له أن يصبح مصطلحا نقديا مفيدا"[٣]

---

(١) (روبرت همفرى)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص١٥، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤.

(٢) تيار الواعي في الرواية الحديثة، ص٢٢..

(٣) تيار الواعي في الرواية الحديثة، ص٤٣.

إذاً فالمنولوج الداخلي تكنيك قصصي يعمل على تقديم المحتوى النفسي للشخصيات والعمليات النفسية لديها. وهو بهذا المنطق لصيق الصلة بالنزعة الرومنسية، خاصة في المناجاة" وهي أحد أشكال المونولوج.

ففي اللحظات التراجيدية التي يبلغ التوتر العاطفي فيها درجة عالية، يتجلى المنولوج لكشف معالم هذا التوتر، حيث تصل تموجات النفس- أحيانا- إلى حالة الهذيان.[١]

ويرى (همفري) أن وظيفة تيار الوعي في الرواية هو تحليل الطبيعة الإنسانية.[٢] والمقصود بالوعي -هنا- وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية، وهذا الوعي سيتشكل من خلال عاملين متلازمين: العقل والروح. وتيار الوعي- من خلال هذا التوصيف- مرتبط بشكل واضح بعالم التحليل النفسي. أما النقد فإنه يتعامل مع تيار الوعي من خلال تناول اثر التداعيات الناتجة عن ذلك الفعل النفسي (السيكلوجي)، أي انه سيتكئ على المنهج النفسي لكشف الحياة العقلية والنفسية للإنسان.

وإذا كان تيار الوعي قد مثل اتجاها في كتابة الرواية؛ فإنه من نحو آخر ساعد على توليد تكنيكات فنية كان من أهمها وأوضحها:

المنولوج الداخلي المباشر

المنولوج الداخلي غير المباشر

الوصف الذاتي

المناجاة

وفد لخصت الدكتورة مها حسن قصراوي وظيفة (المنولوج) في الرواية في نقطتين، هما:

---

(١) المنولوج بين الدراما والشعر.، ص٢٠.
(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٢٣.

الغوص في العالم الداخلي للشخصية في لحظة زمنية معينة، حيث يوقف المنولوج حركة الزمن الخارجي، ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد.

العمل على إبطاء زمن السرد نتيجة لحالة التأمل النفسي، وتوسيع زمن الخطاب"[١]

ويمكن الإشارة إلى نوعين من أنواع المنولوج الداخلي: المنولوج الداخلي المباشر، وهو: "ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بالمؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعا"[٢] والمنولوج غير المباشر، وهو ذلك المنولوج الذي يعطي القارئ إحساسا بوجود المؤلف المستمر. أي انه" هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير المتكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق المادة، وعن طريق التعليق والوصف، وهو يختلف عن المنولوج الداخلي المباشر أساسا في أن المؤلف يتدخل فيه بين ذهن الشخصية والقارئ، والمؤلف فيه دليل حاضر في المكان يقوم بإرشاد القارئ، وهذا المنولوج يكتسب الصفة الأساسية للمنولوج الداخلي من أن ما يقدمه ينبع من الوعي مباشرة، أي أنه يقدمه في ثوب لغة الشخصية"[٣]

ويمكن الإشارة أيضاً إلى (تكنيكين) آخرين لهما علاقة بالمونولوج الداخلي، وهما: الوصف الذي يقوم به السارد كلي المعرفة ليكشف الحجب، ويغوص في الأعماق، أما الثاني فهو المناجاة. وهي يتفق مع (المنولوج) في غياب المؤلف، لكنه يختلف معه في حضور الجمهور؛ إذ يمكن تعريفه بأنه "تكنيكُ تقديمِ المحتوى الذهني،

---

(١) د. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص٢٤٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٤٤.

(٣) تيار الواعي في الرواية الحديثة ، ص٤٩.

والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا"(١)

ومهما يكن من أمر؛ فإن التداخل والتشابك بين هذه التكنيكات الثلاث يجعل فك الارتباط بينها صعبا جدا، والتعامل معها-من خلال هذا التصنيف الثلاثي- مربكا، فلطالما تداخلت المناجاة مع المنولوج أو مع الوصف، لذا سينهض البحث في تناول صوت الشخصية الداخلي باعتباره منولوجا دون إخضاعه للتصنيف السالف.

من ناحية أخرى، لا بد من أخذ الاعتبار- عند تناول المونولوج في القصيدة- والانتباه إلى طبيعة بنيتها الهيكلية؛ ذلك أن الطبيعة لسردية في الرواية تسمح بتشكل هذه التقنية بأريحية، بيد أن الشعر الحديث-وإن تطور تطورا ملحوظا باتجاه البنية السردية- سيبقى مسكونا بخاصية الإيقاع والتنغيم والإيحاء والرمز والتصوير. وإذا كانت الرواية قد عرفت من خلال الشخصية؛ فإن حضور الشخصية في الشعر ليس ملزما؛ ومن هنا، فإن تناول المنولوج وغيره من التقنيات سيقع ضمن تكنيكات متعددة يفرضها البناء الفني للقصيدة.

ومن هنا-أيضاً- فإن تناول المنولوج في القصيدة الدرويشية يستدعي حضور الشخصية الدرامية والحدث الدرامي معا، أي العودة إلى موضوع رسم الشخصية من خلال التركيز على عالمها النفسي؛ أي أن النص الشعري سيستجيب لمتطلبات القص، ولعل ديوان درويش "كزهر اللوز أو ابعد" قد استجاب لهذا التداخل النوعي بين الشعر والنثر. ولو أنك تتبعت الديوان من أوله إلى آخره لوجدت فيه من هذا وذاك؛ أي أن النص استجاب لعبارة التوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة "أحسن الكلام

(١) نفسه، ص٥٦.

ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم... "[1]؛ ليتشكل النص عبر ثنائية الشعرية والنثرية.

جعلت هذه الاستجابة النص- أحيانا- يقترب من بنية القصة القصيرة، وتتشكل الأحداث وفق رؤية سردية، ينمو معها الحدث نموا دراماتيكيا، ليصل إلى ذروته، ثم تنفرج القصة عن حل جدلي يناسب طبيعة الرؤية الشعرية الفلسفية، لكن شيئا آخر تعانق مع هذه البنية السردية، يمكن تلمس معالمه من خلال النظر إلى صوت النص؛ الصوت الدرويشي المحاور لذاته (المونولوج الداخلي):

كما لو فرحتُ: رجعت. ضغطتُ على

جرس الباب أكثر من مرةٍ، وانتظرتُ... "[2]

هذا المقطع سردي بامتياز، من خلال بنية الحدث، وتتابع الزمن، لكن سرعان ما يرتد الصوت إلى الذات في قوله:

"لعّلي تأخرتُ. لا أحدٌ يفتح الباب، لا

نأمةٌ في الممرِّ. "[3]

ثم يعود الصوت الخارجي أي صوت السارد وهو صوت درويش نفسه ليكمل مسيرة السرد:

"تذكرتُ أن مفاتيح بيتي معي، فاعتذرتُ لنفسي: نسيتُك فادخل"[4]

لكن- هنا- في "نسيتك فادخل" ارتداد آخر للمنولوج، أي أن النص تتشابك فيه تقنيات السرد من خلال تعاقب الأصوات، والمراوحة بين السرد والحوار الداخلي:

دخلنا... أنا الضيف في منزلي والمضيف.

نظرتُ إلى كل محتويات الفراغ، فلم أرَ

---

(١) انظر: الأعمال الجديدة الكاملة، ج٢، ١٦٩.
(٢) نفسه، ص٢١٣.
(٣) نفسه، ص٢١٣.
(٤) نفسه، ص٢١٣.

لي أثراً، ربما... ربما لم أكن ههنا. لم
أَجد شبهاً في المرايا. ففكرتُ: أين
أنا، وصرخت لأوقظ نفسي من الهذيان،
فلم أستطع... وانكسرتُ كصوتٍ تدحرج
فوق البلاط. وقلت: لماذا رجعت إذاً؟
واعتذرتُ لنفسي: نسيتُك فاخرج!
فلم أستطع. ومشيت إلى غرفة النوم،
فاندفع الحلم نحوي وعانقني سائلاً:
هل تغيرتَ؟ قلت تغيرتُ، فالموتُ
في البيت أفضلُ من دهسٍ سيارةٍ
في الطريق إلى ساحة خالية(١)

إذاً، هنا قصة قصيرة مكتملة العناصر، تشكل الحدث من خلال العملية السردية القائمة على تتابع زمني تشكله الأفعال المتلاحقة: "رجعت، ضغطت، تذكرت، دخلنا، نظرت، وصرخت، وانكسرت، وقلت، مشيت، فاندفع" والشخوص" أنا، المضيف" ثم البنية الحوارية الداخلية التي تمثلت في صوت درويش.

هذه السردية المغرقة في انحيازها للنثر أثبت جدية الرغبة لدى درويش في بناء قصيدة نثرية لا تتحرر من الإيقاع، لكنها تكمل نصاب الخطاب السردي من خلال وحدة الموضوع المبني من أوله إلى آخره على طريقة القص.

وتأتي تقنية الاسترجاع- لإعادة تشكيل الذات الأولى للشاعر من خلال حوار داخلي مع الصورة - في قصيدة" في بيت أمي" من ديوان "لا تعتذر عما فعلت"؛

---

(١) انظر: الأعمال الجديدة الكاملة، ص٢١٤.

حيث ينفتح النص على مشهد مكاني تصوري يحمل في ثناياه ذائقة زمنية معتقة بعبق الماضي:

"في بيت أمي صورتي ترنو إلي

ولا تكف عن السؤال:

أأنت، يا ضيفي، أنا؟".[١]

مع أن الشاعر احتال على النص من خلال عملية التجريد فجعل الصورة آخر يحاوره، لكن صوت الصورة سيندمج مع صوت الشاعر ليبدأ المنولوج في رسم معالم الخطاب الشعري"

"هل كنتَ في العشرين من عمري،

بلا نظارة طبية

وبلا حقائب كان ثقب في جدار السور يكفي

كي تعلمك النجوم هواية التحديق

في الأبدي....

ما الأبدي؟ قلت مخاطبا نفسي"[٢]

فالفعل "كنتَ" وضميره المستتر "أنت" المخاطب الذي تمثله "الصورة" على الجدار سرعان ما يتحول إلى درويش نفسه في" عمري" من خلال إضافة الاسم إلى ياء المتكلم، مما يعني أن درويش قد اعترف بانتماء الصورة إليه وإلا لقال "عمرك"

بل إن عنوان الديوان نفسه يمثل حوارا داخليا عبرت عنه القصيدة السادسة في الديوان، التي حملت نفس الاسم "لا تعتذر عما فعلت"؛ تقول القصيدة:

لا تعتذر عما فعلت- أقول في

سري. أقول لآخري الشخصي". [١]

---

(١) الأعمال الجدية الكاملة (١)، ص٢٧.

(٢) نفسه، ص٢٧.

لكن، غالبا ما يأتي المنولوج الداخلي بتدخل من درويش، فبعد أن يجرد من نفسه آخره يعلمه منطق القول ويلقنه كلمات الحوار الداخلي، وهذا يقلل من درامتيكية الحوار ويجعله نصا داخل نص، وذلك من مثل قوله في قصيدة "إن عدت وحدك":

إن عدت وحدك كل لنفسك:

غير المنفى ملامحه"

....

" هل وجدت الآن نفسك؟

قل لنفسك: عدت وحدي ناقصا

قمرين،

لكن الديار هي الديار **!"**. (٢)

أما في "الجدارية" فإن حوار الذات يأخذ بعده الأقصى من خلال تعانقه مع الصراع الداخلي في رحلة البحث عن الخلود، فتغيب الذات في الآخر، الذات التي ستتوزع في ذوات متعددة/ الإنسان / الجسد / الطيني/الشاعر /درويش الماضي / الحاضر/ ما بعد الموت، لكن حشد الذوات بهذه الكثافة-هنا- وغياب الذات المركزية يدلل على حجم الصراع الداخلي؛ ومن هنا، فإن المنولوج الداخلي هو من سيكشف حجم ذاك الصراع، والقلق الأخير في صراع الجسد مع الموت، والذات الشاعرة مع الهالة الشعرية.

إذاً إنه الوجع على باب القيامة مثقل بالتاريخ، بالعواطف، بالعالم الغيبي، إنها رحلة كشف روحي لما وراء الموت إنه الحديث الخافت سرد الحكاية التي ستكتب فيما بعد:

" وكأنني قد مت قبل الآن....

---

(١) انظر: الأعمال الجديدة الكاملة ، ص٢٧.

(٢) نفسه، ص٣٦.

أعرف هذه الرؤية، وأعرف أنني

أمضي إلى ما لست أعرف.

ما زلت حيا في مكان ما، وأعرف

ما أريد [١]

الحوار الداخلي في الجدارية يتشكل- غالبا- من خلال تقنيتين تمثلان ظاهرة شعرية بارزة في نصوص درويش الأخيرة وهما: ظاهرة "المرايا"، و"الضمائر المتعددة:

"أفيض عن حاجاتي مفردتي.

وانظر نحو نفسي في المرايا:

هل أنا هو؟

هل أؤدي جيدا دوري من الفصل

الأخير؟

وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض،

أم فرضت علي؟[٢].

وإذا كان هذا الصوت الحواري قد كشف عن مفارقة تصويرية شكلت في مجملها غربة الذات وبررت للمنطق الشعري سؤال الحيرة، وكانت النبرة الصوتية حادة ومرتفعة إلى الحد الذي يقرب المقطع من الصراخ المجلجل عكست صداه مرايا الذات المتعددة؛ فإن الصوت الخافت في الجدارية سيكشف عن البعد التأملي في رحلة البحث عن الخلود، ويمنح هذه الذات قوة مصيرية استعدادا لمجابهة فاصلة:

" انا من يحدث نفسه:

من أصغر الأشياء تولد أكبر الأفكار

---

(١) انظر: الأعمال الجديدة الكاملة، ص٤٤٤.

(٢) نفسه، ص ٤٥٦.

والإيقاع لا يأتي من الكلمات،

بل من وحدة الجسدين

في ليل طويل"[١]

(١) نفسه، ص ٤٦٩.

حوار الذات ولعبة الضمائر

تعد ظاهرة التحول الأسلوبي أو الانحراف السياقي من الظواهر الفنية الغنية المواكبة لبنية النص الشعري. وقد عرفت هذه الظاهرة لدى القدماء باسم "الالتفات"، ويعرفها ابن رشيق بقوله "هو أن يكون الشاعر آخذا في معنى، ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول، من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"(١) لكن الأمثلة الكثيرة التي أوردها ابن رشيق تدلل على أن الالتفات عنده يتجاوز هذا الحد، ليدخل فيه التنويع بين الضمائر، والاعتراض والاستدراك..

ومن شواهد هذا التحول الأسلوبي عند القدماء قول امرئ القيس:

تطاول ليلك بالاثمد ونام الخلي ولم ترقد

وبات وباتت له ليلة كليلة ذي العائر الأرمد

وذلك من نبأ جاءني وخبرته عن أبي الأسود(٢)

ففي كل بيت من هذه الأبيات التفات من خلال التنويع في استخدام الضمائر؛ ففي البيت الأول تشير كاف الخطاب إلى "الانت" وكذا ترقد "أنت"، بينما يتحول الضمير في البيت الثاني إلى الغائب في "له" ثم يأتي حضور"الأنا" في البيت الثالث" جاءني" مع أن هذه الضمائر الثلاث تشير إلى ذات واحدة هي" ذات امرئ القيس".

والالتفات-كما يرى الزمخشري- يحقق فائدتين: إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير من نحو، وما يتفتق عن تلك الظاهرة من إشعاعات ترد فيه على شكل إيحاءات ودلالات خاصة(٣)، يقول

(١) العمدة، ص٣٨، ج٢.
(٢) ديوان امرئ القيس، ص٨٧،
(٣) أ. د. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص٣٠، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.

الزمحشري: "لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"(١).

أما تحولات الضمير في بنية النص القرآني فهي وافرة بديعة، شملت التحول من الغيبة إلى الخطاب كقوله تعالى: ﴿ لَّوْلَآ إِذْ سَمِعْتُمُوهُ ظَنَّ ٱلْمُؤْمِنُونَ وَٱلْمُؤْمِنَٰتُ بِأَنفُسِهِمْ خَيْرًا وَقَالُوا۟ هَٰذَآ إِفْكٌ مُّبِينٌ ﴿١٢﴾ ﴾ [النور: ١٢]؛ حيث أسند الفعل "ظن" إلى الاسم الظاهر "المؤمنون" ولم يسنده إلى ضمير المخاطب كما في" سمع" واستاد الفعل إلى الاسم الظاهر باب من أبواب الغيبة أي: ظنوا هم(٢). ومنها قوله تعالى: ﴿ إِنَّ هَٰذِهِۦٓ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَٰحِدَةً وَأَنَا۠ رَبُّكُمْ فَٱعْبُدُونِ ﴿٩٢﴾ ﴾ [الأنبياء: ٩٢]؛ حيث أسند الفعل "فاعبدون" إلى المخاطب، بينما أسند الفعل (تقطعوا) إلى الغائب.

ومن تحولات الغيبة إلى المتكلم قوله تعالى: ﴿ قُلْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنِّى رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا ٱلَّذِى لَهُۥ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ يُحْىِۦ وَيُمِيتُ ۖ فَـَٔامِنُوا۟ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِ ٱلنَّبِىِّ ٱلْأُمِّىِّ ٱلَّذِى يُؤْمِنُ بِٱللَّهِ وَكَلِمَٰتِهِۦ وَٱتَّبِعُوهُ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ ﴿١٥٨﴾ ﴾ [الأعراف: ١٥٨]؛ تمثل ذلك في اسم إن" ياء المتكلم، ثم عدل في نهاية الآية إلى الغائب من خلال الضمير المتصل في "رسوله".

---

(١) جار الله الزمخشري، الكشاف، ص١٠، ج١، دار المعرفة، بيروت، د. ت.
(٢) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص. ١١.

ومن تحولات ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب في كتاب الله قوله تعالى: ﴿ ٱتَّبِعُواْ مَن لَّا يَسۡـَٔلُكُمۡ أَجۡرٗا وَهُم مُّهۡتَدُونَ ٢١ وَمَا لِيَ لَآ أَعۡبُدُ ٱلَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ ٢٢ ﴾ [يس: ٢١ - ٢٢].

هذه التحولات الأسلوبية التي وظفت قديما توظيفا بلاغيا من خلال بابين واسعين من أبواب البلاغة، وهما: البديع وعلم المعاني، تحولت لدى المحدثين إلى تقنيات أسلوبية تكتنفها تجليات رمزية ذات أبعاد فلسفية وجمالية. وقد توسع المحدثون فيها توسعا جعلها تدخل أحيانا في باب التعقيد أو التعمية؛ وذلك حينما تتداخل تحولات الضمائر تداخلات متشعبة دون أن يحال هذا الضمير أو ذاك إلى محدد.

والمتابع للنص الدرويشي يجد أن هذه التقنية قد حظيت بانتباه درويش، فوظفها غير مرة في دواوينه المتعاقبة، حيث تكررت في مجموعاته الأخيرة، إذ" قلما خلت منه مجموعة"(١)، ففي الجدارية يفصح درويش عن هذه التقنية من خلال قولة:

" تنحل الضمائر

كلها "هو" في " أنا" في" أنت"

لا كل ولا جزء. ولا حي يقول

لميت: كنيّ(٢)

وقد سبق أن تناولها في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً؟"حيث قدم درويش أنموذجا واضحا لهذا التنوع الضمائري من خلال قصيدة "قال السافر للمسافر":

"أأنا أنا؟

أأنا هنالك... أنا هنا؟

---

(١) أرض القصيدة، ص٧٧.

(٢) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٤٥٩، ج١.

في كل "أنت" أنا،

أنا أنت المخاطب، ليس منفى

أن أكونك. ليس منفى

أن تكون أناي أنت. وليس منفى

أن يكون البحر والصحراء

أغنية المسافر للمسافر:

لن أعود، كما ذهبت،"(١)

ويبدو أن درويش قد عمد -عن قصد- إلى تقسيم عناوين ديوانه "كزهر اللوز أو ابعد؟" إلى أقسام تشكل ضمائر النحو المعروفة (أنت- هو- أنا- هي) والضمير- كما هو معلوم- يحل محل الظاهر، وهو كناية عن الاسم الذي يدل عليه الخطاب، ف "الأنا" للمتكلم و"الهو" للغائب، وأنت للمخاطب، وهي للمخاطبة.

لكن السؤال المثار جدلا: هل هذه الضمائر المتعددة تقتضي تعددا في كناياتها؟ أم أنها تعود إلى الأنا الممثلة للشاعر؟ لتكشف عن نرجسية بدأت تتعملق لدى درويش منذ أواسط التسعينات، وهو يبحث عن تتويج لشاعريته قبل الرحيل المتوقع؛ عندما عاد من منفاه، بل منذ أواسط الثمانينات عندما كتب "لماذا تركت الحصان وحيدا"، يومها بدأ يبحث عن ذاته بعيداً عن الحصار الجمعي، وأصبح مصطلح الالتزام -الذي نادى به في بداياته الشعرية - من خلال انتمائه الحزبي الذي أراده أن يكون صدى البندقية، أو صدى للجدلية التاريخية وثورة الفقراء- مصطلحا مفرغا من دلالاته ومقلقا لدرويش الباحث عن الموقعية الشعرية العالمية من خلال طرق موضوعات الأدب الإنساني الكوني البعيد كل البعد عن الثورية السياسية التي لازمته في أعماله الأولى.

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٣٧٩.

ولا أدل على ذلك من طبيعة دواوينه الأخيرة التي تصر على الانعتاق من هذا الإلزام "سرير الغريبة- الجدارية- حالة حصار- لا تعتذر عما فعلت... الخ". فالمتأمل للبنية الشعرية في هذه الدواوين لن يعجز عن إدراك ذاك التموج النفسي والقلق الفكري، والتشظي (الضمائري) بين "الأنا" و"الهو".

فتقنية توزيع العناوين من خلال لعبة الضمائر تكشف عن نمط جديد في التجربة الشعرية، وانتقال مقصود من الغنائية الذاتية إلى الدرامية الحوارية، ينتقل النص من خلالها إلى عالمين متنافسين في بنية الحوار: الأصوات المتعددة، والسرد على لسان الشخصية، أي أن الحوار يتحرر من ضمير المتكلم الذي يجعل النص شبيها بالسيرة الذاتية، فينفتح على الغائب اللامتوقع، ويستحضر الآخر (الصورة)، أو يندمج الآخر مع الأنا لاكتمال الصور ة.

هذا الدمج المتعمد من خلال إعادة تشكيل "الأنا" له علاقة بالرؤية الشعرية ومقارباتها على مستوى اللغة، وعلى مستوى الإبداع؛ أي أن الصورة هي التي أحدثت هذا الانحراف الدلالي حين سمحت بامتزاج الضمائر وتداخلها على غير ما رتب النحاة، والصورة هي البعد الدلالي المتخيل في علاقات الحضور والغياب بين "الأنا" و"الهو"، أو بين "الأنا" و"الأنت".

فبقدر ما توحي هذه الضمائر بالحضور المتعدد للأصوات الممثلة للكيانات الإنسانية المشكلة للحياة، فإن نصوص الديوان تذهب عميقا في استحضار جدل الحياة. أي أن لعبة الضمائر هذه تتحول تحولا إبداعيا من خلال تحولات الذات بين الحضور والغياب، أو من خلال تحولات الزمان والمكان، أومن خلال صور الذات المتعددة بتعدد المرايا المستخدمة في هذا البناء الشعري.

والأنا لا تكتمل مهما تعددت ضمائرها الذكورية (الأنا والهو) إلا بعد استحضار الآخر الأنثوي" الهي"، ومن هنا كان حضور هذا الضمير بارزا في نصوص هذا

الديوان للكشف عن رؤية الشاعر شكليا ومضمونيا، من خلال تنامي الإيقاع الدرامي في صراع النفس مع الذات "الهالة الشعرية / الموت /التطور الشعري / القلق الفكري / المرض/ العمر" ومع الآخر "الحب /الفقدان /البعد / الرغبة":

قل للغياب نقصتني

وأنا حضرت.. لأكملك(١)

يبدأ درويش مجموعته الأولى- في هذا الديوان- من خلال ضمير" الأنت" حيث تضم هذه المجموعة خمس قصائد" فكر بغيرك / الآن في المنفى / حين تطيل التأمل / إن مشيت على شارع / مقهى وأنت مع الجريدة"، وتتسم بطابع وعظي فلسفي يقدمه الشاعر على شكل نصائح ذات بعد تأملي، ولعل حضور "الأنت" في الذاكرة قبل الأنا يدل على منطق البحث والشعور بالغربة والنظر- بعيدا- إلى الذات المسروقة أو الموغلة في غربتها باعتبارها الأنا الحقيقية التي يجب أن تكون، أو الكمال الذي تسعى القصيدة أن تستحضره.

وكأن البحث عن الذات لم يصل إلى مبتغاه، وبقيت الذات شاردة في غيابات الغربة الشعرية، أو الغربة الفكرية. لكن النقد هو من سيخضع هذه الذوات إلى معمل التشريح لفك الارتباط التشعبي بين هذه المدخلات" الأنا / الهو / الأنت / النحن / الهي).

فالأنا والأنت يشكلان طرفي حوار داخلي، تتمرأى فيه الذات مع صورتها فيحدث الانعكاس أو الاندماج لتشكيل "النحن"، فالأخر هو إحدى مرايا الذات "كما صرح بذلك درويش نفسه"، حيث يقول في: "أما موضوع" الآخر"، فلا يمكن أن يعيش في الذات، الآخر مرآة، إحدى مرايا الذات، ولكن الآخر له درجات، الآخر ليس دائما عدوا، وليس دائما أجنبيا، وليس دائما غريبا، الآخر قد يكون أنا، الذات قد تكون

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة (ج٢، ص١٧١.

آخر، وهذا ما يريد أن يقوله سرير الغريبة في علاقة الرجل بالمراةكل واحد منهما هو ذات الآخر، أي الذات ترى نفسها آخر ذاتها، هذه الغربة تتعلق بالغربة الإنسانية، إحساس الإنسان بالنفي...... "[١]

أما "الهو" فهو المعادل الآخر للأنا المتشظية، ولا يخفى على القارئ الحصيف أنه شكل آخر من أشكال الذات الدرويشية التي كشف عنها خطابه الشعري التالي:

لم ينتظر أحداً،

ولم يشعر بنقص في الوجود،

أمامه نهر رمادي كمعطفه،

ونور الشمس يملأ نفسه بالصحو،

والأشجار عالية، ولم يشعر بنقص في المكان"[٢]

إن حضور" الأنت" أو "الهو" -هنا- لا يعدو أن يكون صورة للانا، لكن الأنت قد تنفصل عن أناها لتصبح الآخر المخاطب في سرد حكائي:

"الآن في المنفى... نعم في البيت،

في الستين من عمر سريع

يوقدون الشمع لك

فافرح، بأقصى ما استطعت من الهدوء،

لأنّ موتا طائشا ضلّ الطريق إليك

من فرط الزحام... وأجلك"[٣]

لكن القارئ سيكتشف الأنا من خلال طبيعة السياق الذي تستحضره كاف المخاطبة؛ فمن قراءة الدلالة على أن المخاطب درويش نفسه وان الحوار هنا داخلي

---

(١) مجلة الشعراء، ص٢٠، عدد ٤، ٥، ربيع ١٩٩٩.
(٢) نفسه، ١٨٥.
(٣) نفسه، ص١٦٩.

قوله: في الستين من عمر سريع" وهو الزمن القريب من كتابة النص، لكن العدول عن الأنا إلى الأنت يحرر النص من تقريريته ومباشرته التي تفرضها طبيعة البوح أو الاعتراف الذاتي ويقربه من القص الحكائي القائم على رسم ملامح شخصية أبدعها النص بوعي من صاحبه

فضمير المخاطب تكشف سره تلك الإشارات الزمنية والمكانية الخاصة بحياة الشاعر"في الستين من عمر سريع"

إذا- ربما- هو حوار الشاعر مع نفسه أو مع أناه أو مع آخره المجرد من ذاته.

وإذا كان الشاعر قد حاور نفسه من خلال ضمير المخاطب "أنت" في المجموعة الأولى، فان ال "هو" لا تبتعد عن "الأنت" في علاقتها مع الأنا الحوارية:

هو، لا غيره، من ترجل عن نجمة

لم تصبه بأيّ أذى.

قال: أسطورتي لن تعيش طويلاً

ولا صورتي في مخيلة الناس /

فلتمتحني الحقيقة"[١]

لكن الحوار هنا يأخذ شكل "الديالوج" من خلال استخدام الأفعال: قال، قلت، أجاب؛ ليخرج الصوت عاليا:

قلت له: إن ظهرت انكسرت، فلا تنكسر

قال لي حُزْنُهُ النَّبَوي: إلي أين أذهب؟

قلت إلى نجمة غير مرئية

أو إلى الكهف/

قال يحاصرني واقع لا أجيد قراءته

---

(١) مجلة الشعراء، ص١٨٣.

قلت دوّن إذن، ذكرياتك عن نجمة بعُدت

وغد يتلكأ، واسأل خيالك: هل

كان يعلم أن طريقك هذا طويل؟

فقال: ولكنني لا أجيد الكتابة يا صاحبي!

فسألت: كذبت علينا إذاً؟

فأجاب: على الحلم أن يرشد الحالمين

كما الوحي /

ثم تنهد: خذ بيدي أيها المستحيل!

وغاب كما تتمنى الأساطير /

لم ينتصر ليموت، ولم ينكسر ليعيش

فخذ بيدينا معاً، أيها المستحيل !"(١)

هذه الأصوات التي تجعل من البنية الحوارية بنية سردية يلعب درويش فيها دور الراوي أو السارد المصاحب الذي يسمح للشخصيات بأن تدلي بدلوها وتعبر عن آرائها في حرية تامة لتقدم الرؤية الشعرية بعيدا عن النرجسية البارزة وليأخذ الشكل التنظيري البوحي شكلاً آخر بحيث تنوب عن الشاعر شخصيات مخلوقة تنصهر في الذات، وتتحاور معها كاشفة عن أغوار ربما أبت الأنا المتمثلة في درويش أن تعلن عنها.

أما "الأنا"، فهي الباحثة عن السمو، القلقة المتأرجحة بين الحضور والغياب:

"قلت: مازلت حيّاً لأني أرى الكلمات

ترفرف في البال

في البال أغنيةٌ تتأرجح بين الحضور وبين الغياب

---

(١) نفسه ص١٨٤.

ولا تفتح الباب إلا لكي توصد الباب

أغنيةٌ عن حياة الضباب

ولكنها لا تطيع سوى

ما نسيتُ من الكلمات[١]

لكن الأنا في هذا المقطع تكشف عن ظلها الخفي"هو"

وكأنني وحدي. أنا هو أو أنا الثاني

رآني واطمأن على نهاري وابتعد

يوم الأحد"[٢]

وتنفتح المقاطع المتعلقة بضمير الغائبة على رؤية تشكيلية مكرورة، وكأن الديوان قسمة بين المذكر والمؤنث؛ فكما بدأ أنت بقصيدة عمودية مع تنويع في القافية بدأ ال "هي" بنفس النمط، وعلى طريقة الحكماء:

الجميلات هنَّ الجميلاتُ

"نقش الكمنجات في الخاصرة"

الجميلات هنَّ الضعيفاتُ

" عـرشٌ طفيفٌ بلا ذاكرة"[٣]

ومع "الهي" ينفتح عالم الحب، لتبحث "الأنا" عن "الهي" في محاولة اكتمال النص الجمالي، يبحث الحاضر عن الغائب، عن الغريبة، يسال:

ما لون عينيك، ما اسمك،

كيف أناديك حين تمرين بي،

وأنا جالس في انتظارك؟"[١]

---

(١) مجلة الشعراء، ص١٩٨.

(٢) نفسه، ص٢٠٤.

(٣) نفسه، ص٢٢٥.

أما المجموعة الأخيرة من الديوان التي حملت عنوان "منفى"، فقد أضافت عنوانا فرعيا يحمل دلالة كلية تستغرق النص وتشكل بؤرته الدلالية، حيث اقترب الشاعر أكثر من قضايا الإنسان الكلية التي تتمثل في الآخر الغريب. لكن هذا الغريب الذي لا يرى درويش صورته فيه، لن يكون بعيدا عن الذات المتشظية التي فقدت صورتها في غربة المنفى، وضياع الذات دليل على عمق مرارة الغربة:

أمشي خفيفا خفيفا، وانظر حولي

لعلي أرى شبها بين أوصاف نفسي

وصفصاف هذا الفضاء فلا أتبين

شيئا يشير إلي؟. "[٢]

في المنفى يجثم المكان على جسد القصيدة، ويتمطى الزمان على شكلا إيقاع رتيب، فتنزف النفس الشاعرة كلوما غائرة، وتتلبد سماء القصيدة بضباب كثيف:

قال لي صاحبي، والضباب كثيف

على الجسر:

هل يعرف الشيء من ضده؟

قلت: في الفجر يتضح الأمر

قال وليس هنالك وقت اشد

التباسا من الفجر

فاترك خيالك للنهر

في زرقة الفجر يعدم في

باحة السجن، أو قرب حرش الصنوبر

شاب تفاءل بالنصر"[١]

---

(١) مجلة الشعراء، ص٢٢٧.

(٢) نفسه، ص٢٥٨.

إن هذه التحولات السياقية - ضمن لعبة الضمائر- تفتح النص أمام تعددات التأويل، وتمنح القارئ مساحة أوسع ليعيد تشكيل دلالة النص من خلال فك رموز التعمية والغموض التي اتسمت بها القصيدة الحديثة.

وليس غريباً أن تحفل دواوين درويش الأخيرة بهذه الظاهرة الأسلوبية؛ مما يجعل إعادة قراءة هذه الدواوين من خلال نظرية التلقي واحدة من الضرورات النقدية الملحة لاستكناه جوهر الخطاب الشعري الدرويشي.

ولعل الوقوف على هذه الظاهرة لدى درويش سيتجاوز "الإشكالية المتحققة فيها حدود الغموض الذي يحيل إلى دلالة أبعد عند إنعام النظر مليا فيها إلى حدود التعمية- أحيانا- التي تحد من التلقي أو تفتح فضاءات متعددة واحتمالات كثيرة أمام التلقي"(٢)، ويتناول البعدين: الفني والمضموني في هذه الظاهرة باعتبارها بنية مقصودة فنيا ودلاليا.

ولعل الاستراتيجية الجديدة التي ستخضع لها هذه الظاهرة ضمن قراءة نقدية واعية تقع تحت دائرة استنطاق الدال نفسه، وهز جذع اللغة لتساقط دلالات غير قاموسية وفق ما تراه نظرية التلقي التي تفترض أن كل نص يحتمل أفقا من التوقع، وقارئا ضمنيا مما يتيح لهذا القارئ أن يحاكم النص محاكمة متحررة من معيارية اللغة المنضبطة.

ومن هنا، فإن ظاهرة الغموض المرتبطة بذلك الانحراف السياقي "إحالات الضمائر" هي من ستفتح الباب على مصراعيه أمام تلك التأويلات المتحررة والمتعددة؛ ذلك أن الضمير في هذه الإحالات لا يعود على مذكور سابق، ولا تدرك مدلولاته ولا مقاصد الشاعر من اصطناعه"(٣)

---

(١) نفسه، ص٢٨١.
(٢) د. سامح الرواشدة، اشكالية التلقي والتأويل، ص ١٤٤، جامعة مؤتة، عمان، ٢٠٠١.
(٣) نفسه، ص ١٦٧.

ولو تأمل القارئ قول درويش في قصيدة" كم مرة ينتهي أمرنا" من ديوانه" لماذا تركت الحصان وحيداً" لاكتشف كيف أن درويشا ذهب بعيدا في التعمية والغموض حين أسند أفعاله وأسماءه إلى ضمائر الغياب دون أن يحيل ذلك الإسناد إلى قرينة تدل القارئ على مدلول ذلك المضمر:

يتأمل أيامه في دخان السجائر،

ينظر في ساعة الجيب:

لو أستطيع لأبطأت دقاتها

كي أؤخر نضج الشعير!......... "[١]،

يحيل النص من خلال ضمير الغائب في هذه الأسطر الشعرية إلى ذات متحدث عنها تخاطب نفسها في منولوج داخلي عبر الأسطر الثلاث الأخيرة، بيد أن هذه الذات مجهولة لدى القارئ؛ ذلك أن هذه الأبيات تشكل مطلعا افتتاحيا للقصيدة غير أن هذا الغموض يمكن كشف أستاره من خلال ربط هذه الضمائر بضمير المتكلم الوارد في نفس القصيدة من خلال الجمل الحوارية بين درويش وأبيه إذ سرعان ما يتحول ضمير الغائب الذي تصدرت به القصيدة إلى ضمير متكلم يتصدر به حوار خارجي في بحر القصيدة؛ حيث تقول القصيدة:

_ هل تكلمني يا أبي؟

عقدوا هدنة في جزيرة رودوس،

يا ابني![٢]

هذا الحوار الخارجي لا يحمل أية قيمة رمزية تدخله في غموض أو تعمية، فهو حوار ثنائي بين درويش ووالده، لكن محاولة ربط ضمير المتكلم -هنا- بضمير الغائب في أول النص لا يحمل سندا لغويا تمثله قرينة واضحة، لكن القارئ الحاذق

(١) الأعمال الكاملة، ص ٣٠٢، ج١.
(٢) الأعمال الكاملة، ، ص٣٠٣.

هو من سيقرر أن ضمير الغائب في مطلع القصيدة هو نفسه ضمير المتكلم في وسطها، هذه الإحالة لها مرجعية سياقية من خلال تناول فضاءات النص التي تشير إلى أن ديوان درويش" لماذا تركت الحصان وحيدا" لا يعدو أن يكون سيرة درويش الشعرية، ومن هنا، فإن الأنا المستخدمة- هنا- في سرد الحكاية تعود إلى ذات درويش نفسه إلا أن تكون لها قرائن تعيدها إلى غيره. ولا أدل على هذا من ذلك المضمون الشعري الذي "يعبر عن رحلة الأنا / الشاعر والجماعة التي يمثلها، منذ الرحيل عن المكان الأول إلى زمان التوزع في البلاد، الزمن الحاضر، حيث بدأت ملامح المكان الأول تنأى عن المكان، ولكنها لم تختف من الذاكرة تماما. "[١] لكن هذا التداخل الزماني والمكاني وسع مساحة الغموض، وكسر أفق التوقع عند المتلقي في مواطن كثيرة بحيث بدت العبارة الشعرية غائرة في رمزيتها، بعد أن صبغها بثيمات متعددة من التناص والرمز والأسطورة والمجاز. ففي قصيدته الافتتاحية لهذا الديوان يطل شبح درويش من بعيد، على شرفة بيت، في نبوءة صوفية ليحقق ما يريد، ويلتحم صوت "الأنا" الدرويشي الغائر في الماضي مع صوت أصدقائه الحاملين بريد المساء، وتتكثف ضبابية المشهد حين يتساءل المتلقي عن دلالة ضمير الجمع في هذا السياق الزماني المتداخل بين الماضي السحيق والحاضر القابع في مكان تحدده الأنا من خلال محور الاختيار عبر أداة التشبيه" "اطل كشرفة بيت":

" أُطِلُّ، كَشُرْفة بَيْتٍ، على ما أُريدْ
أُطِلُّ على أَصدقائي وهم يحملون بريدَ
المساء: نبيذاً وخبزاً،
وبعض الرواياتِ والأسطواناتْ...
أُطلُّ على نَوْرَسٍ، وعلى شحنات جُنُودْ

---

(١) بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص١٣١.

تُغَيّرُ أَشجارَ هذا المكانْ.

أُطلَّ على كَلْبِ جاري المُهَاجرِ

مِنْ كَنَدا، منذ عامٍ ونصف... "[١]

ولا شك أن التناص قد لعب دورا بارزاً في هذا الانحراف الزماني والمكاني، إلا أن حالة الاستدعاء هذه تشكل إضاءة نوعية للحاضر المقصود في المعالجة الشعرية وفق الرؤية المحددة للدوال المتوقعة، ومن هنا يتجلى حضور أبي الطيب المتنبي، وأبي فراس الحمداني وامرئ القيس والتتار في هذا الديوان، لما في هذه التناصات من دلائل ذات صلة بحاضر الشاعر.

---

(١) الأعمال الجديدة الكاملة، ص٢٧٧، ج١.

الخاتمة

تخضع درامية النص الشعري لرؤية صاحب النص، وتتشكل البنية الدرامية من عناصر تتكامل- أحياناً- لتشكل ما يمكن تسميته "قصيدة درامية"، وأحيانا تنفرد واحدة أو أكثر- من هذه العناصر- في تشكيل النص، مندغمة مع غيرها من تقنيات فنية، في نسيج شعري يتداخل فيه السردي مع الوصفي والدرامي، لتصبح الدرامية جزءاً من النص، ويصبح النص خليطاً من حقول فنية متباينة، جمعتها السمة الشعرية المهيمنة هيمنة تمنح النص تصنيفه المطلوب"نص شعري".

وهذا ما يلمحه القارئ لنصوص درويش الشعرية، التي لا تمثل نسقاً تعبيرياً مطرداً، يقوم على رؤية فنية واحدة، كما هو الحال في الشعر التقليدي، القائم على وحدة الوزن والقافية، بل إن التجربة الدرويشية أوغلت بعيداً في التجريب، فتداخل فيها النثري بالشعري، والأصالة بالحداثة، فالقول في "ذاكرة النسيان" و"في حضرة الغياب" و"أثر الفراشة" - الأقرب إلى النثر- لا ينطبق على "أوراق الزيتون" و"عاشق من فلسطين" حيث كانت الغنائية في أوج تألقها.

غير أن هذا التنوع الأسلوبي لا يمنع بروز ظواهر فنية بعينها؛ وهذا ما أكدته الدراسة، ووصلت إليه؛ مع أن هذه الدراسة ركزت على واحدة من التقنيات الفنية المستخدمة في بنية النص الشعري.

ومن هنا، أجدني أسارع إلى القول: إن إثبات درامية القصيدة الدرويشية لا يعني – بالضرورة- نفي غنائيتها، أو حتى الزعم بأن التجربة الدرويشية قد انتهت إلى هذه الصفة الفنية. فذلك زعم تصرُّ الدراسة على نفيه، ومقصد لم تشأ الدراسة أن تعالجه؛

لأن طبيعة الشعر الحديث زئبقية في تحولاتها وتقولباتها، والأجدر أن نتحدث عن مراوحات في التشكل الفني، ونزعات تمس الشكل، وتموجات تصيب القصيدة.

لكن هذا الاحتراز لا يعني - أيضاً- استحالة خضوع التجربة الشعرية لسلسلة من التحولات الفنية، التي تجعله قابلاً للتقسيم المرحلي، فهذه – أيضاً- واحدة من طبائع الشعر؛ فالشعر ينزع –دائماً – إلى التحول والتقولب، مما أكسبه حيوية فاعلة، لم توهب لغيره من الفنون الأخرى، لذا جاءت هذه الدراسة لتؤكد استجابة الشعر لمنطق الدراما، واستعارته لأدواتها، دون أن يفقد شاعريته، أو جنسه الموسوم به.

ومن أهم هذه الظواهر الفنية التي خلصت إليها هذه الدراسة من خلال موضوعها "الدرامية ":

ظاهرة البنية الدرامية؛ فقد نزع النص الدرويشي إلى بناء هيكلية فنية تنأى عن التقريري المباشر، وتنحو نحو الموضوعي الفاعل درامياً، مع أن هذه الظاهرة لم تولد ناضجة في نصوص درويش الشعرية، بل أخذت تنمو شيئاً فشيئاً إلى أن وصلت إلى أوج تألقها في نصوصه الأخيرة، كما في الجدارية على سبيل المثال لا الحصر.

ظاهرة تعدد الأصوات، وهي ظاهرة تكاد تشكل خصوصية واضحة في التجربة الدرويشية؛ حيث تتداخل "الأنا" مع "الهو" مع "النحن" في تقلبات والتفاتات تكشف عن رؤية فنية تم التطرق لها في موضوع البنية الحوارية.

وتكمن أهمية هذه الظاهرة في قدرتها على الانتقال بالنص من ذاتية مغرقة في غنائيتها إلى موضوعية قادرة على التحول من دكتاتورية المؤلف إلى ديمقراطية النص.

أما ظاهرة البنية الحوارية، فهي ظاهرة أعم واشمل وأوضح- في رأي الباحث- من الظواهر السابقة، ولها مذاقها الخاص، وهي الظاهرة التي عملت بشكل واضح على مسرحة القصيدة، ونقلها من ذاتيتها إلى موضوعيتها، ومنحتها صفة الدرامية

بامتياز؛ فالنص الدرويشي نص تفاعلي حواري في ذاته، تجلت فيه سمات الحوار بامتياز؛ وتنوعت أساليبه لتشمل الخارجي والداخلي والمناجاة.

ظاهرة الأسطورة والرمز، التي تشكل بعداً فنياً إضافياً في تكامل القصيدة الدرامية؛ ذلك أن اللجوء إلى الأسطورة يعد محاولة للنأي بالنص عن ذاتيته، أو آنيته ليأخذ مكانه الجديد في التجربة الإنسانية الممتدة عبر امتدادات الأزمنة والأمكنة، مما يعني أن النص سيتحول إلى رؤية إنسانية ذات بعد كوني، وهذا ما يجده القارئ في قصائد درويش التي تعبر عن سعة ثقافته، وبذور تجربة كونية متعددة تشكل هذا المنتج الإبداعي.

المفارقة الدرامية: والمفارقة الدرامية مرتبطة – أساساً- بالمسرح؛ إلا أن بروزها في التجربة الشعرية الدرويشية يؤكد ميل درويش لمسرحة نصه، ونقله إلى مصاف القصيدة المتكاملة التي نحن بصددها.

اللغة الدرامية: الظاهرة الأخيرة التي خرجت بها من خلال هذه الدراسة هي اللغة الدرامية؛ فدرويش حرص في كثير من أعماله الشعرية أن يقدم نصه بلغة شعرية يومية، تبنى على الفعل الواقعي والكلمة البسيطة، لكن البساطة هنا لا تعني الركاكة والمستقبح دون الجزل والشريف، بل تدل على وعي صاحبها بوظيفة الشعر حينما يتخلص من الانفعالي العاطفي ليعيد تشكيل النص بما يناسبه، لذا سنجد في هذه البساطة تعقيداً وغموضاً يجعل القارئ يتردد في الحكم على دلالة النص وإشعاعاته.

ولعلي أقول في خاتمة هذه الدراسة: إن الوقوف على هذه الظواهر الفنية مجتمعة أو متفرقة- في ظلال التجربة الدرويشية- هو أهم إنجاز قامت به هذه الدراسة، وهو يمثل حقيقة التطور الفعلي لبنية الشكل الفني للقصيدة الدرويشية بكل تعقيداتها، مما يعني أن طرق موضوع الجانب الفني في شعر درويش دون الوقوف على البنية

الدرامية له، سيبقى جهداً مبتوراً ناقصاً لما لهذه البنية من قيمة جمالية وموضوعية مهمة تسم القصيدة الحديثة وتميزها.

وهذا لا يعني أن البنية الشعرية الفنية ستنحصر في هذا الجانب الذي تناولته، لكنها "أي البنية الدرامية" ستعيد تشكيل الهوية الفنية للنص من خلال طبيعة العناصر المشكلة لها، وهنا تكمن أهميتها.

أما باب البحث والتأمل في طبيعة الخطاب الشعري الحديث فسيبقى مفتوحاً أمام دراسات عديدة ومتنوعة، تتسم بالجدية والتجديد، وهذا ما يجعل الدرس النقدي يتسم بالحيوية والتنويع، منتظراً لكل إضافة ترفد ما تم إنجازه وتجبر ما انكسر، وتكمل ما نقص.

المصادر والمراجع

- **المصادر**

١. القران الكريم
٢. محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١١، ١٩٨٤،
٣. محمود درويش "لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي " الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، مارس ٢٠٠٩.
٤. محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، يناير ٢٠٠٩م.
٥. محمود درويش وسميح القاسم: الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، ١٩٩٠
٦. محمود درويش: الأعمال الأولى ج٣، رياض الريس للكتب، بيروت، ٢٠٠٥.
٧. محمود درويش: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة العاشرة، ١٩٨٣.
٨. محمود درويش: حالة حصار، رام الله، ٢٠٠٢، ط١،
٩. محمود درويش: حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨.
١٠. محمود درويش: عابرون في كلام عابر، "مقالات مختارة"، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء .
١١. محمود درويش: محاولة رقم ٧، منشورات دار الآداب، ١٩٧٤

المراجع العربية

١. إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، إعداد ماجد الحكواتي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٢.
٢. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٧م .
٣. ابن رشيق، أبو علي القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢٦٢ (ت: ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة القاهرة، ١٩٥٥.
٤. أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، مادة حور، دار صادر، بيروت، د.ت.
٥. أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر وزميليه، بيروت .د.ت.
٦. أبو عبد الله محمد بن احمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القران، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
٧. أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠.
٨. احمد الشايب: أصول النقد العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١٠، ١٩٩٤.
٩. احمد عزيز صغير: جدلية الحداثة في شعر عبد الله البردوني، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد، ٢٠٠١: .
١٠. أحمد محمود جواد مغنية: الغربة في شعر محمود درويش، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٤.
١١. أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق الدكتور. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، د.ت .
١٢. أرسطو: فن الشعر، ص١٣، ترجمة، جون وارفتون، مكتبة (انري مان)، نيويورك، ١٩٦٩.
١٣. أسامة فرحات: المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت
١٤. الأصفهاني: الأغاني، القاهرة، الجزء التاسع، والجزء الثامن عشر طبعة الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠م.
١٥. إلياس خوري: محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، جريدة الأيام، ٢٤-٩-٢٠١٠

١٦. امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، علق عليه وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.
١٧. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة ط٣، ١٩٨٧.
١٨. أنيس المقدسي: الفنون الأدبية في النهضة العربية الحديثة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨.
١٩. البياتي، عبد الوهاب: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة بيروت، ج٢/.١٩٧٢.
٢٠. بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة ١٩٩١.
٢١. تزفتيان تيدوروف: ميخائيل باختين .. المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
٢٢. ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
٢٣. جار الله الزمخشري: الكشاف، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
٢٤. جان إيفان تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٣.
٢٥. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العري، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
٢٦. جميل نصيف التكريتي: المسرح العربي ريادة وتأسيس، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ، ٢٠٠٢:
٢٧. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، الشؤون الثقافية العامة بغداد.
٢٨. حسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت: تدقيق وليد عرفات، ج١، دار صادر، بيروت ٢٠٠٦.
٢٩. حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.
٣٠. حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، ١٩٧٢، .
٣١. خليل الموسى: القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية، ، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة دمشق، عام ١٩٨٦،

٣٢. د.نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق ١٩٨٥.
٣٣. ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة د.عزالدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط١، ٢٠٠١،
٣٤. ديمن كرانت: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة الدكتور: عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلد الرابع، ١٩٩٣.
٣٥. راشد الدريشي: صراع التأويلات " عابرون في كلام عابر "العرب الأسبوعي، ٢٠٠٩/١/١٠
٣٦. رجاء النقاس: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط، ٢، رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٧٠م،
٣٧. رفقة دودين: ‹توظيف التراث في الرواية الأردنية المعاصرة›. وزارة الثقافة، عمان(١٩٩٧م) .
٣٨. روبرت همفرى): تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤.
٣٩. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، بلا تاريخ.
٤٠. س. دبليو. دوسن: الدراما والدرامي (موسوعة المصطلح النقدي) ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
٤١. سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، جامعة مؤتة، عمان، ٢٠٠١
٤٢. سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، جامعة مؤتة، ١٩٩٥
٤٣. سلمان داود الواسطي: في جدل الحداثة في الشعر، فصل من كتاب الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥.
٤٤. سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
٤٥. سيد القمني: الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط٣
٤٦. سيد قطب: في ظلال القرآن، دار العلم للطباعة والنشر، جدة، ط١٢، ١٩٨٦، مجلد ٣، ١٣٧٦

٤٧. شاكر النابلسي: مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.
٤٨. صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ١٩٩٥.
٤٩. طراد الكبيسي: الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩ .
٥٠. طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٣.
٥١. عادل الاسطة: أرض القصيدة جدارية محمود درويش، دار الزاهرة للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، ٢٠٠١.
٥٢. عاطف أبو حمادة: الصورة الشعرية في شعر محمود درويش، الاتحاد العام للمراكز الثقافية، غزة، ١٩٩٨.
٥٣. عباس عبيد عليوي: المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى عام ١٩٩٥، ص٦٥، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، ١٩٩٨.
٥٤. عبدالرحيم محمود: الأعمال الكاملة، تحقيق عزالدين المناصرة، دار الجليل، ١٩٨٨.
٥٥. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٥٦. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مطبعة مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨،
٥٧. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.
٥٨. عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١.
٥٩. عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢.
٦٠. عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٨٦.
٦١. عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالي في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢.
٦٢. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط٥، ١٩٩٤،

٦٣. علی الشرع: محمود درویش شاعر المرايا المتحولة، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٢.
٦٤. علي القيّم: محمود درويش سجل أنا عربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨
٦٥. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ، دار الفكر العربي، مصر، .١٩٩٧.
٦٦. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٨١
٦٧. علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دار الزمان للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠٩
٦٨. عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦
٦٩. عمر بن ابي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، اشرف غليه وصححه، بشير يموت، المكتبة الأهلية للطبع والتأليف والنشر، بيروت، د.ت
٧٠. ف. أ. ماثبسن: ت. س . اليوت، الشاعر الناقد، ترجمة: الدكتور أحسان عباس، المكتبة العصرية بيروت، ١٩٦٥.
٧١. ف.ف. كوزينوف، حول دراسة الكلام الفني، ترجمة: جميل نصيف التكريتي.
٧٢. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨.
٧٣. فرانك.م .هوايتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ، ترجمة الأستاذ كامل يوسف وآخرون، دار الكتاب الجامعي، القاهرة، ١٩٩٤.
٧٤. قدامة بن جعفر: قد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ٢٠٠٦.
٧٥. كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥ .
٧٦. لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق د.احسان عباس، سلسلة التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢.
٧٧. لطفي خوري: معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠

٧٨. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢.
٧٩. مالك بن الريب: ديوان مالك بن الريب، تحقيق الدكتور: فوزي حمودي القيسي، نقلا عن مجلة المخطوطات العربية / مج ١٥، ج١
٨٠. المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح العلامة الواحدي، تحقيق عمر فاروق طباع، دار الأرقم، ج٢، د.ت
٨١. مجد القصصي: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٦ .
٨٢. محمد إبراهيم الحاج صالح: ‹محمود درويش بين الزعتر والصبار› منشورات وزارة الثقافة، دمشق (١٩٩٩م) .
٨٣. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ط٢، ج١.
٨٤. محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥.
٨٥. محمد حسين الأعرجي: فن التمثيل عند العرب . وزارة الثقافة . سلسلة (الموسوعة الصغيرة) . بغداد ١٩٨٧
٨٦. محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهها، أعلامها) شركة الإسكندرية للطباعة والنشر، الاسكندرية، ١٩٧٣
٨٧. محمد سعيد حسين: البنية القصصية في الشعر الأموي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية ابن الرشد، جامعة بغداد، ١٩٩٦: .
٨٨. محمد شاهين: ت .س .اليوت، واثره في الشعر العربي "، آفاق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧
٨٩. محمد عبد الهادي: تجليات رمز المرأة في شعر" محمود درويش" مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة محمد خيذر بسكرة، الجزائر.، ٢٠٠٩
٩٠. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣ .
٩١. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢.
٩٢. محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي، ، تحقيق على الجارم، الأجزاء من (١-٤) دار العودة، بيروت، ١٩٩٨.

٩٣. محمود عبدالوهاب: الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف الثقافي، ع١٠، ١٩٩٧:
٩٤. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
٩٥. ميشال سعادة: محمود درويش عصي على النسيان، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩
٩٦. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.
٩٧. ناصر علي إبراهيم: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، أيار ٢٠٠٠.
٩٨. نذير العظمة: سفر العنقاء، ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٩٦.
٩٩. هربرت ريد: طبيعة الشعر، ترجمة الدكتور عيسى علي الكاعوب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٧.
١٠٠. هنري جيمس واخرون: نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، ترجمة: انجيل بطرس سمعان، مراجعة: د. رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١م.
١٠١. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ، ١٩٩٠
١٠٢. يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٧،

الصحف والدوريات

- جريدة القدس العربي ١٩٩٤/١/٣١.
- جريدة أخبار الأدب، العدد ٣٩٦، الأحد، ١١فبراير، ٢٠٠١ .
- جريدة القبس، ٢٠٠٩/١١/١٩.
- جريدة الوسط، عدد ١٩٢، بتاريخ ١٩٩٥/١٠/٢.
- مجلة الثقافة الأجنبية، ع١١، بغداد، ١٩٨٢، .
- مجلة الجسرة الثقافية القطرية، العدد ٢٣، صيف ٢٠١٠-
- مجلة الحوار المتمدن، العدد ٢٢٢٥، ٢٠٠٨/٣/١٩.
- مجلة الشعراء، ص٢٠، عدد ٤، ٥، ربيع١٩٩٩.
- مجلة الكرمل، ، عدد ٥٢، ١٩٩٧.
- مجلة الكلمة، سبتمبر ٢٠٠٨ عدد ٢١ .
- مجلة الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد ٤٣٩ تشرين الثاني ٢٠٠٧.
- مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وادابها، العدد الأول، محرم ١٤٣٠هـ، يناير ٢٠٠٩.
- مجلة جامعة بيت لحم/ المجلد ١٤، ١٩٩٥.
- مجلة جامعة دمشق المجلد ٢٤ العدد الثالث، الرابع.
- مجلة دراسات الجامعة الإسلامية، شنتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر ٢٠٠٦.
- مجلة عالم الفكر/ مجلد ٣٥، عدد٣، مارس ويناير، ٢٠٠٧عدد خاص بالسيميائية
- مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٥، عدد ٤ "ابريل يونيو، ٢٠٠٧

- مجلة عالم الفكر، مجلد السادس عشر، العدد الأول، " ابريل، مايو، يوليو " ١٩٨٥
- مجلة فصول. مجلد١ ع٤ عام ١٩٨١.
- مجلة فصول المجلد السادس عشر، عدد١، صيف عام ١٩٩٧.
- مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر، ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧،
- مجلة فصول، عدد (٥٨-٥٩)، ٢٠٠٢
- مجلة كلية الآداب، المجلد الأول، بغداد، عدد١٤ .
- مجلة مشارف، ع٣، تموز ١٩٩٥.
- مجلة نزوة، العدد ٢٥، يناير، ٢٠٠١
- مجلة نزوى، العدد ٢٢، ابريل ٢٠٠٠،

مواقع الكترونية

1. http: //pulpit.alwatanvoice.com/content/print/164096.html
2. http: //www.adabihail.com/inf/articles-action-show-id-447.htm
3. http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=111821
4. http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=128432#
5. http: //www.alnoor.se/article.asp?id=42116
6. http: //www.alnoor.se/article.asp?id=83398
7. http: //www.lahaonline.com/index.php?option=content&task=view&id=8585
8. http: //www.mafhoum.com/press5/his138.Htm
9. http: //www.najah.edu/ar/page/1537
10. http: //www.palestine-info.info/arabic/poems/salah/thekra3. htm

1. Martyn Hammersley, Conversation Analysis and Discourse Analysis: Methods or Paradigms?, Discourse & Society, Vol 14, No 6 , 2003 , pp 751-781

11. www.aljasra.org/archive/cms/?p=556